Die Musik

Monatsschrift

XXIX. Jahrgang

Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde
Amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
(Konzertring der NS-Kulturgemeinde)

Zweiter Halbjahresband

April 1937 bis September 1937

Max Hesses Verlag / Berlin-Schöneberg

Inhaltsverzeichnis

Verschiedenes

Das Musikleben der Gegenwart

Musikalisches Presse-Echo

Besprochene Bücher*)

Besprochene Musikalien*)

*) Die Namen der Buch- und Musikalienbesprecher sind in Klammern beigefügt.

Besprochene Schallplatten

*) Die Namen der Dirigenten bzw. der Solisten stehen in Klammern.

Verschiedene Bilder

Porträts

Die Musik

Monatsschrift

XXIX. Jahrgang * Heft 7

Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde
Amtliches Mitteilungsblatt der Berliner Konzertgemeinde
(Konzertring der NS-Kulturgemeinde)



April 1937

Max Hesses Verlag / Berlin

Ein ideales Sängerpaar
Ludwig Schnorr v. Carolsfeld und seine Gattin

Von Hermann Killer-Berlin

Unter den neueren Werken der Wagner-Literatur beansprucht ein unter dem Titel „Ein ideales Sängerpaar. Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Malvina geborene Garrigues" soeben im deutschen Verlage von Hermann Wendt G. m. b. H., Berlin, erschienenes Werk von C. H. N. Garrigues größte Aufmerksamkeit. Garrigues ist der Neffe der ersten Isolde Richard Wagners, Malvina Schnorr von Carolsfeld geb. Garrigues, die zusammen mit ihrem Gatten, dem herrlichen ersten Tristan, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, ein im Leben und in der Kunst gleich ideales Sängerpaar bildete. Das vorliegende Werk umfaßt beinahe 500 Seiten und ist das ausführlichste und sorgsamste Buch über die beiden großen deutschen Operndarsteller.

Bisher schon nahm Ludwig Schnorr von Carolsfeld entsprechend der Bedeutung, die er für Wagners Werk hatte, einen wichtigen Platz im Wagner-Schrifttum ein; über sein Leben und seine Persönlichkeit gibt es eine Anzahl Veröffentlichungen, von denen allein schon Richard Wagners „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld" eindeutig beweisen, welchen Rang dieser in Wahrheit hochgemute Sänger unter den Kündern der Wagnerschen Kunst einnimmt. Sehr stiefmütterlich dagegen im Vergleich zu Ludwigs Ruhm ist mit wenigen Ausnahmen Malvina, die Gattin Ludwigs, weggekommen. Der Hauptgrund liegt in dem Zerwürfnis mit Richard und namentlich Cosima Wagner, das bald nach dem Tode Schnorrs einsetzte und das Garrigues ausführlich behandelt. Hierüber und über die Zeit vor und nach der ersten Tristan-Aufführung, namentlich auch über das Verhältnis der beteiligten Personen zu König Ludwig zu berichten, ist nicht der Zweck dieses Aufsatzes. Den mit diesem Buch erneut in den Vordergrund gerückten Fragenkomplex zu klären, muß Aufgabe einer sorgfältig das gesamte vorhandene Material abwägenden Forschung bleiben. Wohl aber kann hier kurz auf Grund des umfassenden Materials, das Garrigues beibringt, das künstlerische Persönlichkeitsbild des idealen Sängerpaares gezeichnet werden *).
Was Malvina anbelangt, so vermag Garrigues überzeugend darzutun, daß ihre Bedeutung als Sängerin und darstellende Künstlerin und ihr Verdienst an dem Zustandekommen der denkwürdigen ersten Tristan-Aufführungen bisher nicht gebührend gewürdigt worden ist. Ebenso wie das Verhältnis zwischen Wagner und Schnorr, zwischen schöpferischem und nachschöpferischem Künstler, ideal war und reichste Frucht für die Bühnendarstellung Wagnerscher Werke insgesamt getragen hat, so hat auch zwischen Ludwig und Malvina, diesen beiden durch eine vollkommen harmonische Ehe verbundenen Künstlern, ein einzigartiges Arbeitsverhältnis bestanden. Diese Tatsache

*) Es sei hier auch auf den Gedenkaufsatz zum 100. Geburtstage Ludwig Schnorrs von Carolsfeld von Max Lorenz im Juli Heft 1936 der „Musik" hingewiesen.

verdient besonders hervorgehoben zu werden, weil sie ebenso wie die völlige Übereinstimmung zwischen dem Meister und seinem Sänger eine wesentliche Vorbedingung für die später nie wieder erreichte Bühnendarstellung Tristans und Isoldens und damit für den endgültigen Sieg des Werkes war. Die eingehende Darlegung gerade dieses künstlerischen Verhältnisses des Schnorrschen Ehepaares zueinander und die damit verbundenen aufschlußreichen Streiflichter auf die damaligen gesangs- und bühnenpraktischen Verhältnisse durch Garrigues sind ebenso wertvoll für unsere Erkenntnis des Opernstils unmittelbar vor und während der Wagner-Zeit, wie auch ganz allgemein für die Erkenntnis des Wesens und der Wirksamkeit des Bühnensängers. Die unvergleichliche Wirkung dieser beiden Künstler auf der Bühne wird dadurch verständlich, daß bei ihnen als Idealfall der lauterste Charakter und die höchste Leistung zusammentrafen. Das Eigenartige dabei ist, daß sowohl Ludwig als auch Malvina, je mehr sie menschlich und künstlerisch reiften, um so weniger vom Theater selbst, vom Dämon der Bühne besessen waren.

Beide stammten aus einer idealistischen Geistessphäre, Ludwig aus dem aristokratischen Künstlerhause seines Vaters, des berühmten Malers Julius Schnorr von Carolsfeld, Malvina aus einem hochangesehenen, in Dänemark heimisch gewordenen Hugenotten-Patriziergeschlecht. Beide waren von Jugend auf in der glücklichen Lage, ungehemmt von materiellen Schwierigkeiten ihrem künstlerischen Ideal, dem des dramatischen Gesanges, nachstreben zu können. Beide gaben aus dieser dem Erhabenen und Schönen zugewandten Denkart auch ihrem Leben den idealistischen Schwung, der in befruchtender Wechselwirkung wiederum ihre Kunst durchdrang. Man wäre versucht, ein derartiges, ganz einem höchsten sängerischen und darstellerischen Ideal hingegebenes Leben als genial-einseitig zu bezeichnen, wenn nicht von beiden Künstlern ein ungewöhnlich hoher und auch vielseitiger Bildungsstand bezeugt wäre. Auch darin ist dieses Künstlerdasein etwas Besonderes, daß beide nicht nur Sänger, sondern auch schöpferische Musiker waren. Von Ludwig ebenso wie von Malvina sind eine Anzahl selbstkomponierter Lieder bekannt. Diejenigen, die Malvina in spätem Alter schrieb, wurden sogar gern gekauft und gesungen. So finden wir also, daß sich hier der höchste Gipfel eines künstlerischen Spezialistentums, wenn die Lebensaufgabe der Tristan-Darstellung als solches bezeichnet werden darf, auf breitester musikalischer Grundlage erhob. Beide Künstler waren Musiker, bevor sie Sänger wurden, und aus dieser umfassenden musikalischen Bildung erklärt sich auch die schnelle, restlose und von Wagner selbst bestaunte musikalische Bewältigung der völlig unveränderten und ungekürzten beiden Hauptpartien des Tristan.

Malvina sowohl als Ludwig haben beide einen bemerkenswert schnellen Aufstieg als Bühnensänger erlebt. Das Erlebnis der genialen Darstellungskunst einer Wilhelmine Schröder-Devrient hatte bei der 17jährigen Malvina den Funken der Theaterbegeisterung entfacht, die schließlich alle elterlichen Bedenken gegen diese ungewöhnliche Berufswahl überwand. Der berühmte Manuel Garcia in Paris wurde ihr Lehrer; gleichzeitig hatten auch Jenny Lind und Julius Stockhausen bei Garcia Unterricht. Breslau war ihre erste Bühnenstation, dann wurde sie nach Gastspielen in Dresden und Braun-

schweig die erste tragische Sängerin an den Hofbühnen von Gotha und Koburg unter der kunstfördernden Regierung des als Mensch, Mäzen und auch als Künstler feinsinnigen Herzogs Ernst II. Zwei Jahre später ging sie nach Hamburg und nahm darauf einen 10 jährigen Vertrag an das Karlsruher Hoftheater an, das sich unter Eduard Devrients Leitung zu einer der führenden Opernbühnen Deutschlands zu entwickeln begann. In Karlsruhe stand dann die damals schon gefeierte und weithin berühmte Sängerin zum ersten Male neben dem um zehn Jahre jüngeren Anfänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld auf der Bühne, der soeben, entflammt von dem Vorbild des großen französischen Tenors Roger, seine Laufbahn begann, die ihn in beispiellos kurzer Zeit zu den Höhen künstlerischen Ruhmes führen sollte.

Über diese Begegnung schreibt Malvina später im Alter von 68 Jahren, 28 Jahre nach Ludwigs Tod: „Als Ludwig in meine Kreise trat, ein unbedeutender junger Mensch, stand ich in der glanzvollen Vollkraft meines geistigen und künstlerischen Könnens, vergöttert von den Großen der Welt, des Geistes, der Kunst und der Wissenschaft und dem Publikum ... Was Wunder, daß der junge Mensch hingerissen wurde? Ging ihm doch zum ersten Male auf, daß die Kunst etwas anderes sei, und nicht dem Vergnügen allein geweiht, wie er es bis dahin gemeint. Seine Begeisterung wurde zur Leidenschaft, die mich, die allen Unnahbare, mit Unwillen erfüllte." Aus diesem Unwillen wurde Erschrecken und Erschütterung, als Malvina die Tiefe von Ludwigs Empfindung sah, der beinahe an einem durch die Seelenqualen dieser Liebe entstandenen Herzleiden gestorben wäre, und dann selbst die Liebe ihres Lebens, deren menschliche Seite von Garrigues so groß und rein geschildert wird, daß man nur mit Ergriffenheit die Harmonie dieses Ehebundes verfolgen kann.

Es ist nur natürlich, daß Malvina, die um soviel ältere, künstlerisch reifere und berühmtere, das Wesen und die sängerische Entwicklung Ludwigs entscheidend beeinflußte. Ihre eigene Laufbahn als Sängerin war mit ihrer Ehe im wesentlichen abgeschlossen, wenn sie auch noch oft mit ihrem Manne zusammen Höchstleistungen nachschöpferischer Opernkunst vollbrachte und noch die Aufgabe der Isolde zu meistern bestimmt war. Aber vielleicht die fruchtbarste Seite ihrer künstlerischen Tätigkeit entfaltete sie als Lehrerin ihres Gatten, der, in allem ein „Zögling der Liebe", sich jetzt zu dem sängerischen Genie entwickelte, zu dem ihm die Natur fast alle Voraussetzungen mitgegeben hatte. Fast alle, denn die restlose Vollkommenheit war auch hier nicht gegeben. Dem rein stimmlichen Idealfall eines begnadeten Tenororgans und dem nicht minder seltenen Idealfall einer geistig und menschlich gleich hochstehenden Persönlichkeit stand die körperliche Erscheinung Schnorrs gegenüber, bei der eine mit den Jahren sich immer stärker bemerkbar machende Fettsucht den optisch günstigen Eindruck der hohen Gestalt und des prachtvollen Künstlerkopfes störte. Dieses Leiden gibt der kurzen, ruhmvollen Laufbahn Schnorrs den tragischen Beiklang, vermochte aber der mitreißenden Wirkung dieses Sängers auch als Darsteller auf seine Zeitgenossen kaum Abbruch zu tun.

Als Ludwig Schnorr von Carolsfeld Malvinas Bekanntschaft machte, war er gerade 18 Jahre alt. Kaum ein Jahr später sang er bereits seine ersten größeren Partien. In

dieser stimmlichen Frühreife liegt eine eigenartige Fügung des Schicksals, das diesem Sänger gerade ein Jahrzehnt des Wirkens in vollster Jugendkraft zubilligte, um ihn dann, den noch nicht Dreißigjährigen, kaum daß er die bis dahin schwerste dramatische Aufgabe beispielgebend gelöst hatte, abzuberufen. Ganz im Gegensatz zu Malvina, die einen Garcia zum Lehrer hatte, ist die sängerische Ausbildung für Ludwigs Entwicklung nicht so entscheidend. Er hat keinen berühmten Lehrer gehabt, sondern seine auffallend schöne und gut sitzende Stimme entfaltete sich nach der Lehrzeit auf dem Leipziger Konservatorium hauptsächlich unter Anleitung von Eduard Devrient in organischer Verbindung mit seiner Ausbildung als Operndarsteller. Es ist da immer nur von erstaunlich schnellen Fortschritten zu berichten. Während bei Malvina das Nur-Stimmliche — sie hatte einen großen umfangreichen Sopran von dramatischer Durchschlagskraft — doch eigentlich hinter ihrem Genie als Darstellerin zurücktrat, ist es bei Ludwig in höherem Maße die ideale Vereinigung stimmlicher Vollkommenheit und darstellerischer Beseelung, die ihn über seine Zeitgenossen erhob.

Welchen Eindruck bereits die Stimme des Siebzehnjährigen auf seine Umgebung machte, geht u. a. aus dem Anerbieten des Generaldirektors des Königl. Hoftheaters in Dresden, Herrn von Lüttichau, hervor, der Ludwig erklärte, ihn für sein Leben versorgen zu wollen, wenn er sich der Bühne widmete. Das tat Ludwig auch, indem er Eduard Devrients Angebot nach Karlsruhe, das zweite von maßgeblicher Seite, annahm. Einen glänzenderen Berufsstart hat wohl selten ein Sänger gehabt!

In Karlsruhe begann nun die Praxis, und es ist das nicht hoch genug zu veranschlagende Verdienst Devrients, daß er diese Entwicklung in gleichmäßiger Berücksichtigung des Stimmlichen, Schauspielerischen, Deklamatorischen und der sonstigen Theaterdinge mit Umsicht und Energie von Stufe zu Stufe in der bei diesen Anlagen gegebenen kurzen Zeit von kaum zwei Jahren zu den Höhepunkten der ersten großen Rollen führte. Über diesen praktischen Unterricht durch Devrient äußert sich Ludwig in einem späteren Rückblick auf seine Bühnenlaufbahn: „Was die Unterweisung im Spiel betrifft, so griff Devrient die Sache praktisch an, indem er mir für mein erstes Auftreten die Rolle des Naphtali, eines Bruders des Josephs in Mehuls Oper Joseph in Ägypten überwies und in dieser nicht hervorstehenden Partie mich im Verein mit den anderen Kollegen auf den Proben so weit schulte, daß ich, ohne Aufsehen zu erregen, auftreten konnte. Devrient legte stets großes Gewicht auf den Dialog und überhaupt auf eine deutliche Aussprache; zu diesem Zweck und wohl auch, um mir nach und nach die nötige Sicherheit auf der Bühne zu verschaffen, ließ er mich auch viele kleine Rollen im Schauspiel sprechen, bei welcher Gelegenheit er dann immer praktische Winke für die Sprache fallen ließ. Dann und wann mußte ich auch in seinem Hause Sprechübungen machen. So kam es, daß ich im ersten Jahre meines Engagements schon über fünfzigmal aufgetreten war, von großen Rollen jedoch nur den Sebastian, Sever, Tibaldo und Max gesungen hatte."

Wie leicht muß dem jungen Schnorr die stimmliche Bewältigung dieser vier in ihrem Charakter sehr verschiedenen großen Tenorpartien aus Donizettis „Don Sebastian", Bellinis „Norma" und „Romeo und Julia" und Webers „Freischütz" gefallen sein,

wenn er sie im Vergleich zu seiner dramatischen Ausbildung fast nur nebenher erwähnt. Aber nicht nur Schnorr selbst, sondern auch sein Lehrer Devrient hat diese Entwicklung noch langsam gefunden, denn er schreibt, allerdings doch wohl in leichter Übertreibung, an Ludwigs Mutter: „Wenn einmal der rechte Arbeitseifer über ihn kommen wollte, um die Schwierigkeiten, die sich bei der Ausbildung seiner Stimme und seiner Sprache ihm entgegenstellen, mit Ernst und Ausdauer zu überwinden, so würde er in kurzer Zeit außerordentliche Fortschritte machen können ... bis jetzt hat ihn alles noch nicht aus seinem fast kindlichen Leichtsinn, seinem Hunger zum amüsanten Leben hervorlocken können ... So schiebt diese Arbeitsscheu, dieser Widerwille gegen die Mühe der Stimmdressur, die Abgeneigtheit, seine ganze Lebensweise durchaus auf diese nächste unerläßliche Aufgabe der Stimmausbildung zu richten, förmlich einen Riegel vor seine Laufbahn." (!!)

Eins auf jeden Fall geht deutlich aus Garrigues' eingehender Schilderung der sängerischen Ausbildung von Malvina und Ludwig hervor: daß sich längst eine neue Auffassung vom Ideal des dramatischen Sängers gebildet hatte, der zwar noch auf denselben Ausbildungsgrundlagen wie die Belcantosänger des 18. Jahrhunderts fußte, sich aber entsprechend dem revolutionären Wandel in der Musikanschauung in seinem Wesen deutlich von ihnen unterschied. Selten finden wir bei den Schnorrs je eine Bemerkung über die gesanglichen Schönheiten ihrer Partien, wie es doch bei Menschen, die sich des Glückes des Singenkönnens in hohem Maße bewußt waren, nur natürlich gewesen wäre. Ein Schwelgen in der eigenen Stimme und im Genuß des Klanglichen liegt ihnen fern. Ihnen geht es um den dramatischen Ausdruck, um die Wiedergabe großer, erhabener Gefühle und Seelenregungen durch den Gesang und die belebte Darstellung, um die elementare künstlerische Idee. Wo anders wäre sie ihnen ursprünglicher, neuer und genialer entgegengetreten als in Wagners Werk!

Schnorr selbst sah sein allgemeines musikalisches Ideal in Beethoven. Von früh auf bekannte er sich zum musikalischen Fortschritt. Zu der Kunst des 18. Jahrhunderts in ihrer großen typischen Prägung hatte er kein Verhältnis. Daher auch die Gleichgültigkeit gegen die Glanzrollen des musikalischen Belcantostils. Wie Weber, Wagner und Lortzing, von denen ein jeder auf seinem Gebiet sein Teil zur Heranbildung eines deutschen Nationalstils beitrug, mit aller Leidenschaftlichkeit und auch einer dadurch bedingten naturnotwendigen Einseitigkeit gegen die italienische „Dudelei und Trillerei" auf der Opernbühne auftreten mußten, um ihre große Aufgabe zu erfüllen, so war es auch eine Fügung des Schicksals, daß an entscheidenden Punkten dieser Entwicklung die großen nachschaffenden Gestalter zur Stelle waren, die diese Ideen auf dem weltanschaulichen Kampfplatz der Bühne durchsetzten: in erster Linie das Ehepaar Schnorr und Albert Niemann, in denen Wagner die Idealbilder seiner Helden verkörpert sah.

Ein Überblick über die Fächer und Partien Malvinas und Ludwigs mag uns ihre künstlerische Eigenart und staunenswerte Vielseitigkeit nahebringen. Da ergibt sich zunächst die Tatsache, daß beide Künstler wie so viele Große der damaligen — und in beschränktem Maße auch der heutigen Zeit — in kein fachliches Schema zu pressen sind. Wir hören z. B. von Malvina, daß sie im „Don Juan" die Donna Anna und die Zer-

lina sang, also eine hochdramatische und eine Koloratur-Soubrettenpartie, in deutschen Opern ferner die Pamina (Zauberflöte), den Sextus (Titus), die Gräfin (Figaro), die Titelrolle in Spohrs „Jessonda", Agathe (Freischütz), Rezia (Oberon) und den Fidelio, in italienischen Opern die Titelrollen in Bellinis „Norma", Rossinis „Tankred" und Donizettis „Lucrezia Borgia", ferner die Leonore in Donizettis „Favoritin", die Julia in Spontinis „Vestalin", die Marchesa Sampiotri in Rossinis „Belagerung von Corinth", weiter von den damals spielplanbeherrschenden Meyerbeerschen Modeopern die Fides im „Propheten" und die Valentine in den „Hugenotten". Grétrys „Rudolf der Blaubart" soll nur ihrem herrlichen Gesang und Spiel seinen damaligen Erfolg zu verdanken gehabt haben. Malvina hat ferner die Pamela in Aubers „Fra Diavolo" gesungen, die Azucena im „Troubadour", ja sogar gelegentlich die Königin der Nacht in der „Zauberflöte". Aber auch in Wagners Musikdramen, die ihr ebenso wie Ludwig vom ersten Kennenlernen an die künstlerische Welt bedeuteten, gestaltete sie so gegensätzliche Rollen wie die Elisabeth im „Tannhäuser" und die Ortrud im „Lohengrin".

Insgesamt war Malvina in den sechs Jahren ihrer Karlsruher Tätigkeit in 33 verschiedenen großen Rollen aufgetreten. Bei der Art ihrer Partien kann man wohl mit Fug und Recht von einer „vielumfassenden Tätigkeit" dieser „ersten dramatischen Sängerin" sprechen und darf auch wohl ohne weiteres den zeitgenössischen Stimmen beipflichten, die sie für eine der bedeutendsten Künstlerinnen Deutschlands erklären. Man kann hier geradezu von einem Phänomen sprechen, denn diese Künstlerin war in der Lage, lyrische und dramatische Sopranpartien aller Art, vom höchsten Koloratursopran (wenn auch als Ausnahme) bis zum altähnlichen hochdramatischen Sopran zu meistern, ja sie sang auch ausgesprochen tiefe Altpartien wie die Azucena und bewältigte — als Tragödin — sogar komische und Spielpartien. Dabei ist es erwiesen, daß sie sich viele Jahre eine ungebrochene Stimmkraft erhalten hat, ja sehr lange Zeit auch eine ausgezeichnete Liedersängerin gewesen ist. Über ihre Stimme selbst bringt Garrigues verschieden lautende Zeugnisse bei. Allgemein werden Umfang, Kraft und die vollendete Ausbildung gerühmt, auch der Wohllaut wird oft gepriesen, doch heißt es auch von anderer Seite, daß die Stimme, wie gut auch ausgebildet, nie, auch in der besten Zeit, recht eigentlich das gewesen wäre, was man schön nennt.

Mag jedoch das Bild, das man sich nach ihren Partien und den zeitgenössischen Äußerungen über ihre Stimme entwirft, auch nicht immer einheitlich sein, fest steht, daß ihre dramatische Befähigung schon zu Beginn ihrer Künstlerlaufbahn Aufsehen erregte, und daß ihr Spiel, wie Frau von Freydorf in ihrem Nekrolog schreibt, die Zuschauer in atemlose Spannung versetzte. An der gleichen Stelle finden wir die entscheidenden Worte über das in Malvina — und Ludwig — zum erstenmal voll ausgeprägte neue Ideal des dramatischen Sängers, denn es heißt da: „... als die Sängerinnen sich begnügten, ihre Arien nur mit ein paar Armbewegungen zu begleiten", hatte sie zum Erstaunen des Publikums sich wie eine Schauspielerin in die Handlung und den Charakter ihrer Rolle versenkt. „Wie eine Schauspielerin" — auch darin liegt der Gegensatz von Oper alter Schule und neuem Musikdrama beschlossen, und es wird auch von dieser Seite her klar, welche Bedeutung das Zusammentreffen Wagners mit solchen

Sängern für ein Werk haben mußte, das ganz im Hinblick auf dieses dramatische Ideal konzipiert war. Genau dieselben Worte treffen auf Ludwig zu. Aus diesen Zusammenhängen wird nun mit größerer Klarheit der bisher noch stark verdunkelte Anteil Malvinas an der endgültigen Bühnengestaltung der Tristan-Partien deutlich. War sie es, die die geniale dramatische Begabung Schnorrs zu wecken und richtig zu leiten verstand, so gestaltete dann der reife — wenn auch noch nicht dreißigjährige Künstler! — den Tristan in idealer Wechselwirkung mit dem schöpferischen Genie Richard Wagners derart, daß er dem Meister selbst die ganze Seelentiefe seiner eigenen Schöpfung erschließen konnte. Nach den zeitgenössischen Berichten müssen diese ersten großen „Schauspielerleistungen" auf der Opernbühne wie eine Offenbarung gewirkt haben. Ja, es wird gar nicht selten von alten Theaterbesuchern berichtet, daß sie nicht einmal ein Kainz bei aller schauspielerischen Vollkommenheit derart zu erschüttern vermochte wie etwa ein Albert Niemann — nicht als Ariensänger! —, sondern im Sprechgesang oder gar im stummen Spiel.

Als Sänger strebte Ludwig von Anfang an zu den dramatischen Bezirken des Heldentenors. Mehr noch als Malvina ist ihm Richard Wagner von Anfang an der künstlerische Leitstern. Kaum 21 Jahre alt, singt er bereits den Tannhäuser und kurz darauf auch den Lohengrin. Damit hat er die Laufbahn eingeschlagen, die geraden Weges zum Tristan führen sollte. Naturgemäß ist sein Rollengebiet bei seiner ganz ausgeprägten Tenorstimme im Verhältnis zu Malvinas universellem Sopran begrenzter, aber immerhin erheblich weiter als die Tenorfächer im heutigen Sinne. Ja auch er hat im Anfang gelegentlich eine kleine Baritonpartie übernehmen müssen (wie Niemann übrigens sogar in einer Baßpartie aufgetreten ist!), aber im wesentlichen bieten seine Rollen ein getreues Spiegelbild des zeitgenössischen Spielplans. Schnorr hat u. a. gesungen: von italienischen und französischen Partien den Tibaldo in Bellinis „Romeo und Julia", den Alamir in Donizettis „Belisar", die Titelrolle in Aubers „Fra Diavolo", den Masaniello in der „Stummen von Portici", den Arnold in Rossinis „Wilhelm Tell" (eine ihm unbequem hochliegende Partie), den Manrico in Verdis „Troubadour" (den er wenig schätzte), den Cortez in Spontinis „Fernando Cortez", den Vergy in Grétrys „Blaubart"; von deutschen Partien den Tamino in der „Zauberflöte", den Oktavio (!) im „Don Juan", den Max im „Freischütz", den Nadori in Spohrs „Jessonda", den Florestan im „Fidelio", den „Titus" in Mozarts gleichnamiger Oper, den Konrad im „Hans Heiling". Von den damals beliebten Meyerbeerschen Glanzpartien sang er den Jonas und den Johann im „Propheten", den Robert in „Robert der Teufel" und den Raoul in den „Hugenotten". Von Wagner-Rollen gestaltete er außer dem Tannhäuser und Lohengrin den Erik im „Fliegenden Holländer". Sein Wunsch, nach dem Tristan auch den Siegfried zu singen, wurde ihm nicht mehr erfüllt.

Die besondere Schönheit seiner Stimme wird von allen anerkannt; naturgemäß wird sie verschieden empfunden. Während es einmal heißt: „Der neue Tenor ist im Besitz einer Stimme von ungewöhnlicher Kraft, voll Metall und Adel des Tones; ihr Timbre ist baritonartig und vorwaltend hell", rühmt ein anderer Kritiker den „wunderbar

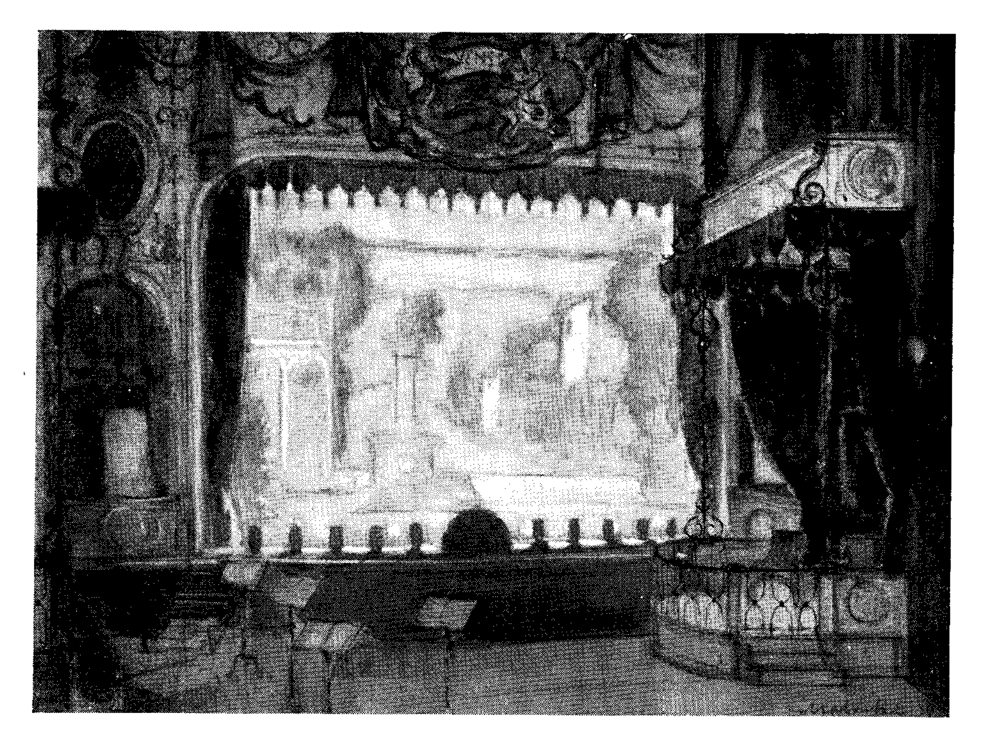
elegischen, etwas verschleierten Ton, der aber siegreich wie die Sonne, flüchtiges Gewölk zerteilend, daraus hervortritt, ein schönes Portamento, eine herrliche Cantilene, verbunden mit vornehmer Haltung und einem ausdrucksvollen Spiel". Als besonders geeignet wird er angesehen für „die Helden der modernen italienischen, sowie für die romantischen Gestalten der Wagnerschen Opern". Wie sehr man auch in diesem begnadeten Stimmbesitzer den großen Künstler spürte, beweisen manche zeitgenössischen Urteile, von denen eine Wiener Stimme hier wiedergegeben werden soll: „Dieser vorzügliche Künstler straft das hohle Gewäsch, welches stümperhafte Stimmgrößen zur Beschönigung ihres Nichtkönnens im Publikum stets zu kolportieren pflegen, in eklatantester Weise Lügen; denn er beweist, daß man mit einer schweren, breiten, wuchtigen Stimme sich eine fließende korrekte Koloratur aneignen kann; er beweist, daß man deutlich die Worte aussprechen und dabei einen schönen, weichen, biegsamen Ton bilden kann; er beweist, daß man Empfindungen aller Art durch die Modulation der Tonfarbe charakterisieren und dabei des häßlichen Tremolierens doch vollständig entraten kann. Fügen wir diesen ausgezeichneten Eigenschaften noch vollendete musikalische Festigkeit, echt männlichen, charakteristischen und dabei maßvollen Vortrag und tadellose Sicherheit der Intonation hinzu, so haben wir mit wenig Strichen die seltenen Vorzüge unseres Gastes umrissen."

Die „schwere, breite, wuchtige" Stimme deutet auf den immer wieder betonten baritonalen Charakter der Schnorrschen Mittellage hin, den man damals als etwas Besonderes empfunden hat. Niemanns Organ muß von hellerem Timbre gewesen sein, denn man konnte sich an Niemanns Wirkungsstätte, Hannover, bei einem Gastspiel Schnorrs nur schwer an diesen dunkleren Klang gewöhnen. Auch Tichatscheks, des dritten großen Wagner-Tenors, glanzvolles Organ muß im eigentlichen Sinne tenoraler in der Klangfarbe gewesen sein. Tichatschek, der damals bereits über 50 Jahre alt war, aber in unverminderter Stimmkraft in Dresden wirkte, war Schnorrs großer Rivale. Dieses Verhältnis schien sich auch durch Schnorrs Engagement nach Dresden menschlich zuzuspitzen, da Tichatschek, der immerhin eine 22jährige Bühnenlaufbahn hinter sich hatte, nicht auf seine Rollen verzichten wollte, dann aber schließlich nachgab und den Jüngeren, den die Opernleitung erst aus Rücksicht auf die älteren Rechte zum lyrischen Tenor „degradieren" wollte, als ebenbürtigen Heldentenor neben sich duldete. Von einer wirklichen Verstimmung Tichatscheks, der Richard Wagner zuerst auf des jungen Schnorr ungewöhnliche Begabung aufmerksam gemacht hatte, ist jedoch nie die Rede gewesen. Tichatschek selbst war anscheinend auch als Mensch groß genug, um die künstlerische Bedeutung Schnorrs neidlos anzuerkennen, hat er selbst doch bis zum Ende seiner Bühnentätigkeit unbestritten als einer der größten Sänger seiner Zeit gegolten *).

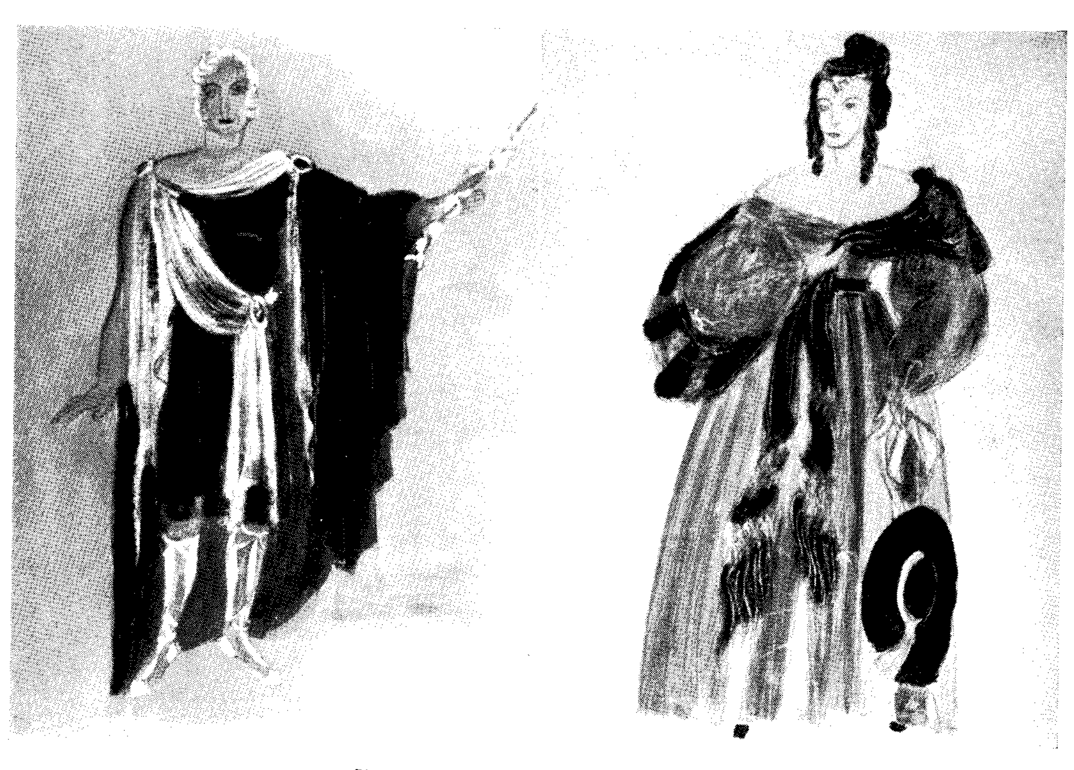
Die außerordentliche Wirkung Schnorrs auf seine Zeitgenossen ist um so höher einzuschätzen, als er, wie bekannt, als Bühnendarsteller durch seine krankhafte körperliche

*) Ein genauer Vergleich der drei größten Sänger, Tichatschek, Schnorr und Niemann, deren Einsatz für Richard Wagners Werk entscheidend gewesen ist, müßte eine lohnende operngeschichtliche und gesangskundliche Aufgabe sein.

Von der Dresdner Uraufführung von Schoecks „Massimilla Doni"



Im Theater Fenice, Bühnenbild-Entwurf von Adolf Mahnke



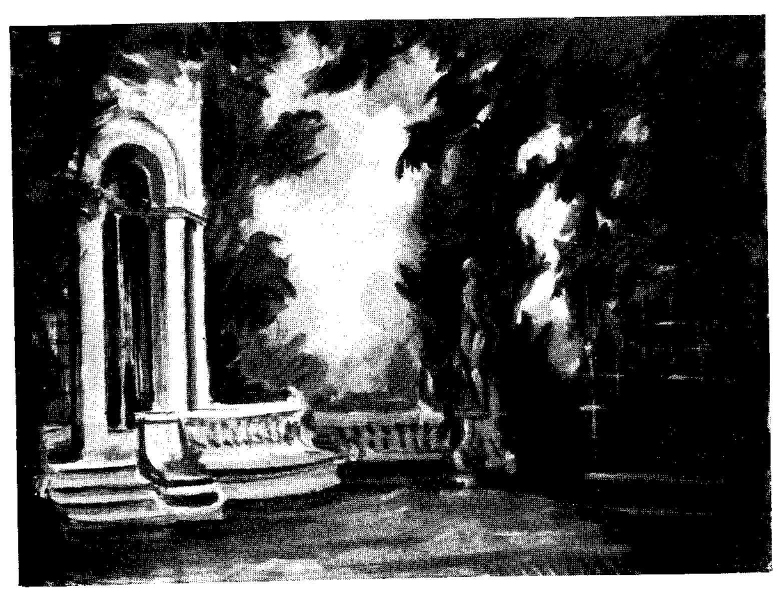
Figurinen von E. v. Auenmüller

Genovese (Hirt)

Massimilla

Von der Ausstellung „Das Deutsche Bühnenbild", Berlin 1937

„Die Meistersinger" von Richard Wagner
Bühnenbild-Entwurf von Benno von Arent



„Die Gärtnerin aus Liebe" von Mozart
Bühnenbild-Entwurf von Leo Posetti

fülle stark gehemmt war. Daß er dennoch stets edel, groß und überzeugend wirkte, wird übereinstimmend bezeugt. So schreibt Hermann Hettner in seinem Nachruf: „Die Bewunderung, die man der dramatischen Darstellungskunst Schnorrs schuldet, ist um so größer, je weniger günstig ihm nach dieser Seite die Natur entgegengekommen war. Schön gebaut und hoch gewachsen, litt Schnorr doch an einer Leibesfülle, welche jedem anderen das Spielen erster Helden- und Liebhaberrollen unmöglich gemacht haben würde. Die Kunst Schnorrs ließ diese Unzuträglichkeit schnell vergessen." Ebenso urteilt Sittenfeld in seiner Geschichte des Breslauer Theaters: „Der ideal schöne Kopf, die wundervolle Stimme, der seelenvolle Gesang, die geist- und phantasievolle Auffassung ließen ganz vergessen, daß Schnorr ein übermäßig dicker Mann war."
Schnorr selbst hat natürlich unter seinem körperlichen Zustand sehr gelitten. Dieser war in erster Linie die Ursache, daß ihm für die Zukunft eine Bühnentätigkeit immer weniger wünschenswert schien und daß er sich mit Freuden auf die geplante Wirksamkeit als Lehrer an der nach dem Vorschlag Wagners und dem Willen König Ludwigs neu zu gründenden Münchener Musikschule einstellte. Hinzu kam sein Widerwille gegen den Betrieb des Repertoiretheaters, nachdem er einmal den Tristan verkörpert hatte. So sehr er jedoch auch hier jederzeit seine Pflicht getan hätte, so wenig konnte sich sein künstlerischer Idealismus auf die Dauer mit dem herrschenden Zeitgeschmack befreunden. Die letzten Worte, die er niedergeschrieben hat, lauten: „Die Kunst der theatralischen Vorstellung ist im raschen, unaufhaltsamen Sinken. Unsere Theater gleichen Vergnügungsorten. Das Publikum ist daran gewöhnt worden, sich im Theater unterhalten zu lassen; der Künstler ist gezwungen worden, nun für die Unterhaltung zu sorgen. Der Geschmack des Publikums fiel, die Kunst fällt. Mich hat wahre, hohe Begeisterung, jugendlich ideale Anschauung an das Theater geführt; unverloschen sind in mir jene Gefühle, aber wohl sank in der Wirklichkeit in ein elendes Nichts hinab, was ich zu finden hoffte. So hat mich ein Widerwillen erfaßt gegen den Standpunkt unserer Theater, der mich so erfüllt, daß mein Lebensglück zu erlöschen droht. Darf ich der lockenden Aussicht, die mir geboten ist, folgen, dann kann ich nicht mehr gezwungen werden, den bunten Rock des heutigen Opernsängers gleich einem Spaßmacher zu tragen. Nein, ganz aufgehen kann ich in der Pflege meines Ideals der deutschen Musik!"

Sicherlich ist manches dieser Worte auf das Konto besonderer Umstände zu setzen, die Schnorrs Nervenkraft in der Zeit, da diese Sätze geschrieben wurden, aufs äußerste belasteten. Aber als Dokument einer hohen, idealen Kunstgesinnung sind sie bezeichnend. Schnorr hat sich nie als Bühnensänger in der üblichen Bedeutung des Wortes empfunden, sondern stets als schöpferischen Künstler, dem eine hohe Mission gegeben war. Sie hat er nach Maßgabe seiner außerordentlichen künstlerischen Kräfte erfüllt, und es ist wichtig, daß er auch trotz mancher Mißstimmung und Enttäuschung nie an Wagner und seinem Werk irre wurde. An seinen Meister hat er vom Bewußtwerden seiner künstlerischen Sendung bis zu seinem Ende fest geglaubt.
Eine Darstellung des Zustandekommens der ersten Tristan-Aufführungen, der damit verbundenen Personen und Verhältnisse würde, wie bereits eingangs angedeutet, weit

über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen. Sie nimmt den Hauptteil des Garriguesschen Buches ein und wirft Probleme auf, die zu ihrer Klärung einer eingehenden Untersuchung bedürfen. Hier sollte im wesentlichen nach dem von Garrigues beigebrachten Material das Persönlichkeitsbild des „idealen Sängerpaares" kurz umrissen werden, dessen Eintritt in Wagners Leben für das Werk des Bayreuther Meisters von unschätzbarer Bedeutung war.

Anders als andere Meister hat Wagner seine großen Rollen nicht für bestimmte Sänger, sondern im Hinblick auf einen neuen idealen Typ des singenden Darstellers geschrieben. Daß er diese Ausnahmeerscheinungen: Stimmgrößen, kultivierte Sänger und geniale Schauspieler in einem, an den Wendepunkten seines Lebens tatsächlich fand, erklärt erst die umwälzende Bedeutung des „Wagner-Stils" für den Operngesang. Denn nun, nachdem das vorher für unmöglich Gehaltene, vor allem die Bewältigung des Tristan und der Isolde, doch möglich geworden war, und zwar in idealer Weise, war mit einem Schlage ein neuer künstlerischer Maßstab gegeben, dessen zuerst unerhörte, dann immer selbstverständlicher werdende Forderungen tief in die künftige Entwicklung der Gesangskunst eingriffen.

Zur Opernbuchfrage

Von Roderich von Mojsisovics - München

II.

In erster Linie sei auf den grundlegenden Unterschied zwischen Sprechstück und Oper hingewiesen. Dieser liegt in folgendem Hinweise beschlossen: „Das Regiebuch des Sprechstücks ist die Dichtung." „Das Regiebuch der Oper ist ihre Partitur".[1] Die in Worten niedergelegte Dichtung des Sprechstückes ist noch keineswegs das fertige Werk selbst; dieses wird es erst durch die Aufführung, bei der der Spielleiter so gut wie alles, was zur Verwirklichung der Absichten des Dichters erforderlich ist, erst anzuordnen, also zu ersinnen hat, und dabei auch das Zeitmaß der Sprache angeben muß. Schon Eduard Devrient hat in seiner „Geschichte der Deutschen Schauspielkunst" auf diesen wichtigen Unterschied hingewiesen. Er sagt: „eine viel schwierigere Aufgabe bei der szenischen Aufführung (des Sprechstückes) als bei der musikalischen, wo die Vorschriften des Komponisten bloß nach Takt und Noten ausgeführt, eben ein harmonisches Ensemble bilden, während in der Schauspielkunst alles, was in der Musik aufgeschrieben steht, erst gefunden und viel weiter ausgebildet werden muß."

Im Vergleiche zur Oper fehlt demgemäß dem Sprechstück ein Element, ein gewisses Fluidum, „welches, wie die Musik es vermag, sowohl Unausgesprochenes ausdrückt, als auch der Summe der seelischen Vorgänge dient, welche neben der eigentlichen Handlung zum Teile auch unbeachtet, unbemerkt einherlaufen." „Ich möchte dieses fehlende Etwas das Fluidum der Gleichzeitigkeit nennen." In der Oper tritt die

[1]) In Anführungszeichen gestellte Sätze ohne nähere Angabe einer Quelle sind der Handschrift meines „Handbuches der Dramaturgie der Oper" entnommen. R. v. M.

Musik in diese Bresche; sie verkörpert das pulsierende Leben, sie enthält gewissermaßen das Blut der in den Einzelpartien verkörperten Figuren. Daher enthält sie ja auch die Geste des Darstellers vorgezeichnet. Bei wirklich guter Opernmusik muß der Spielleiter imstande sein, aus der Musik die gesamte Inszenierung zu entnehmen, inbegriffen gewisser Hinweise auf das Bühnenbild und auch auf die Beleuchtung. Im Sprechstücke fehlt dies alles. Und wenn der Dichter kein Theaterpraktiker ist, und wenn er daher Hinweise, die ihm als etwas „Selbstverständliches" überflüssig erscheinen, fortläßt, so muß dies alles der Spielleiter nach seinem Gutdünken anordnen. Es ist also „Art und Form jeder Bewegung" in der Musik enthalten.

Somit ist der Operntext nur das Gerippe, welches andeutungsweise die Grundlinien einer Handlung enthält. „Es ist daher grundfalsch, eine Oper nur nach dem Textbuche zu inszenieren." Wer dies nicht glaubt, nehme gute nichtvertonte Operntexte zur Hand; z. B. Richard Wagners „Männerlist ist größer als Frauenlist" oder die Operntexte Goethes, die zwar von gar manchen Tonsetzern komponiert, aber bis heute noch nicht in kongenialer Art in Musik gesetzt worden sind, oder Grillparzers „Melusine" (für Beethoven gedichtet, aber — von Kreutzer vertont). Er wird gar bald erkennen, daß das Wesentlichste des Werkes fehlt, denn eine gute Oper ist „kein von Musik begleitetes Drama" (Max Steidel, „Oper und Drama", Karlsruhe, 1923). Die Musik einer Oper ist „das Musik gewordene Theaterstück selbst. Ohne diese Musik fehlt dem Werke das Wichtigste, nämlich das innere Leben". Dann beachte man folgendes. „Der Lyriker und der Epiker subjektiviert, der Dramatiker objektiviert." Nun freilich gibt es eine ganze Anzahl Repertoireopern, die von Lyrikern und Epikern geschaffen sind, aber diesen Werken merkt der Fachmann doch immer den Unterschied an, der zwischen der Musik eines geborenen Dramatikers und der eines Lyrikers oder Epikers besteht. Und der Spielleiter merkt dies erst recht. Es ist vielleicht nicht unnütz, darauf hinzuweisen, daß die abwegigsten Inszenierungsversuche der Zeit des Asphaltliteratentums meist die Werke dieser Gruppe trafen, wenn nicht wie bei Wagner der Zerstörungsfimmel (Paul Bekker, Kassel, Wallerstein, Frankfurt am Main, nun Wien) das treibende Moment war. Die Tonsetzer dieser Gruppe musizieren meist *um den Text herum*. Ihnen ist der Text die Anregung, die sich meist so vielgestaltig äußert, indem ihnen so vielerlei Interessantes einfällt, was sie alles erzählen zu müssen glauben, daß dann solche Opern ein „Zuviel" an Musik enthalten, welches trotz geschickter Mache, ja trotz genialer Einfälle eben durchaus undramatisch ist. Dann ist auch stets ein reiches Betätigungsfeld für den Rotstift in solchen Partituren gegeben. Der wirkliche Dramatiker gießt ein Buch dergestalt in Musik um, „daß er es im Material Musik neu schafft, so daß ohne dieselbe dem Werke des Wesentlichste fehlt".

Noch einmal auf die Stofffrage zurückkommend, muß der Stoff vor allem für „musikalische Bearbeitung überhaupt geeignet sein; er soll womöglich nach Musik verlangen, ohne diese eine Halbheit sein und bleiben, mit anderen Worten, Musik muß zum Wesen des Stoffes gehören. Es muß also etwas fehlen, wenn der Stoff ohne Musik gebracht wird". Man wird hier in erster Linie an die Stimmung des Buches zu denken haben; also auf den Gefühlsgehalt einerseits, andererseits an die Schauplätze der Handlung.

Dies ist schon wegen der in den Tonarten liegenden Charakteristik notwendig. Man wird aus diesem Grunde auch trachten, die Schauplätze womöglich aktweise zu wechseln. Ferner wird sich für ein gutes Opernbuch eine beinahe „extraktmäßige Kürze" der textlichen Ausführung empfehlen. Epische Breite verbietet sich von selbst. Nicht übersehen werden darf der Einfluß des Kostüms auf die Musik, denn es beeinflußt die Art, sich zu bewegen und der betreffenden Zeit entsprechend sich zu geben. Bei mehraktigen Stoffen beachte man das künstlerische Gleichgewichtsverhältnis der Akte untereinander. Da die Musik im Ensemble dem Tondichter die Möglichkeit gibt, mehrere Personen gleichzeitig Verschiedenes aussprechen zu lassen, so lasse man von falsch verstandenem Wagnertum ab, und schreibe Ensemblestellen, wo nur immer man solche benötigen könnte. Denn nicht nur daß dadurch die Möglichkeit einer gewissen Konzentrierung der Handlung gegeben ist, sondern vor allem gewinnt die Darstellung dadurch auch an Wahrscheinlichkeit, wenn mehrere gleichzeitig auf der Bühne befindliche Personen ihre häufig subjektiv verschiedene Einstellung zu irgendeiner Frage auch durch das Wort kundtun; ganz abgesehen vom klanglich-musikalischen Reize eines Ensembles.

Eine Hauptfrage für den Textdichter ist diese: gebundene Rede oder Prosa? Dies zu entscheiden, muß man dem Einzelempfinden überlassen; sehr viel wird auch vom Stoffe selbst abhängen. Daß die Prosa nüchterner wirkt als gebundene Rede ist unleugbar. Meist ist sie auch schwerfälliger. Auf den formgestaltenden Einfluß des Reimes hat bereits Mozart hingewiesen und davor gewarnt. Aber der Reim ist ja nur e i n e Möglichkeit von vielen. Wichtiger erscheint mir darauf hinzuweisen, daß die Sprache an und für sich nicht zu bilderreich, zu „blumig" sei, wie man sich einst ausdrückte; denn darunter leidet der natürliche Fluß der musikalischen Diktion; hierauf hat bereits Grétry hingewiesen: „Unsere Dichter begehen darin einen Fehler, daß sie zu einem Gesangsstück zu vielerlei Bilder aufeinanderhäufen: Der Komponist wird dadurch verwirrt gemacht und weiß nicht, wie er das alles ausdrücken soll." (Nach Lobe-Kretzschmars Übersetzung.) Empfehlenswert ist es auch, die Metrik des Textes, den Sprachrhythmus, der Situation angemessen zu halten.

Was nun die dramaturgische Technik selbst anlangt, so seien folgende Punkte besonders herausgegriffen: Der Stoff soll eine „deutliche, klare, möglichst einfache, knappe, dabei beinahe pantomimisch herausgearbeitete Handlung enthalten". Sie muß „geschaut" werden können. Alle für das Verständnis der Handlung wichtigen Vorgänge sollen sich auf offener Szene abspielen, denn man muß sich immer vor Augen halten, daß ein Großteil des Textes doch nicht verstanden wird. Das Mitlesen der Textbücher lenkt vom Genusse des Werkes ab, ganz davon abgesehen, daß dies bei den verdunkelten Zuschauerräumen meist unmöglich gemacht ist. Somit ist größte Deutlichkeit ein Haupterfordernis. Hieraus ergibt sich, daß Handlungen, welche ohne Vorfabel einsetzen, für ein Opernbuch aus dramaturgischen Gründen vorzuziehen sind. Wichtige Begebenheiten erzählen zu lassen, hat stets etwas Mißliches. Daher haben manche Opernkomponisten zu dem Auswege gegriffen, der Oper ein szenisches Vorspiel vorangehen zu lassen; wieder andere zogen häufigere Verwandlungen des Schauplatzes vor. Dies wäre für die Oper ein trefflicher Ausweg, wenn alle Opernhäuser eine Drehbühne besitzen würden.

Der Textdichter einer Oper halte sich stets vor Augen, daß die Oper in erster Linie ein musikalisches Kunstwerk ist; es muß daher für Musik auch der Raum vorhanden sein. Dies soll nicht etwa heißen, der Text sei so anzulegen, daß möglichst viele Gelegenheiten für geschlossene selbständige Musikstücke geschaffen würden, sondern daß der Textdichter sich möglichst knapp und kurz fasse, daß er mit Worten mehr „andeute", was die Musik dann ausdrucksvoller, tiefer, inniger ausdrücken soll. Der alte Ausspruch, die Musik sei gehorsame Dienerin der Dichtkunst, ist beim Operntexte ins gerade Gegenteil zu verkehren. Denn beispielsweise an Aktschlüssen ist es dem Tonsetzer durch ganz andere Mittel, als sie dem Wortdichter zur Verfügung stehen, ermöglicht, eine gewaltige, die seelischen Momente zusammenfassende Schlußsteigerung zu erzielen.
Dann aber vor allem im Monolog kann die Musik vieles aussprechen, was sich in Worte gekleidet lange nicht so wirkungsvoll, so eindringlich fassen läßt. Ich brauche nur an Goethe zu erinnern; insbesondere an seinen „Egmont" (Schlußszene). Theaterpraktiker reden stets „dankbaren" Partien das Wort. Doch wird ein dramaturgisch gut gebautes Buch sowieso „dankbare" Rollen enthalten; weil der echte Dramatiker unwesentliche Nebenfiguren ausscheiden wird, schon deshalb, um die Handlung einheitlicher zu gestalten; ebenso selbstverständlich finde ich die von vielen aufgestellte Forderung nach „guten", d. h. wirkungsvollen Aktschlüssen. Ein dramatisch folgerichtig entwickeltes Buch führt „von selbst" zu Steigerungen, Ballungen, Spannungen, die mit den Aktschlüssen zusammenfallen. Ungeschickt ist es hingegen, am Schlusse eines Akts den Fortgang der Handlung des folgenden Aktes zu verraten, oder derart deutlich auf den weiteren Verlauf der Handlung hinzuweisen, daß das Interesse erlahmt.

Doch habe ich damit schon die Sphäre der allgemeinen Dramaturgie gestreift, deren Kenntnis selbstverständliche Voraussetzung für jeden ist, der sich mit dem Opernproblem ernsthaft auseinandersetzen will. Jungen, der Oper sich zuwenden wollenden Künstlern, bzw. den sich zur dramatischen Musik hingezogen fühlenden Kunstnovizen kann nicht früh genug der eigene Versuch empfohlen werden. Hier halte ich die Beschäftigung mit dem Puppentheater, wie sie für Größte der Kunst: Goethe, Wagner von durch nichts anderes zu ersetzender Bedeutung war, für äußerst wertvoll. Theaterstücke ohne und mit Musik, und wenn diese noch so unbeholfen aufgezeichnet wird, zu schreiben und dann sich selbst vorzuspielen, halte ich, selbst wenn der „Novize" noch keinerlei musiktheoretische Kenntnisse hat, für ein ausgezeichnetes autodidaktisches Lehrmittel. Denn das, was der Kunstbeflissene dabei durch Versuch, Beobachtung, Selbstkritik und Selbstverbesserung lernt, das bringt ihm kein Lehrer bei. Denn auf den Versuch, ohne dazu angeleitet gewesen zu sein, kommt es an; selbst sich die Nase anrennen, ist auch auf diesem so unendlich vielgestaltigen Gebiete von größtem Nutzen. Daß dann, wenn sich durch derart intensiv betätigten Drang zur Opernkomposition die Vorboten des angeborenen musikdramatischen Talents gezeigt haben, ernsteste theoretische Studien einsetzen müssen, ist wohl selbstverständlich. Aber nur, wenn sich in den Reifejahren ein solcher Drang zur Oper zeigt, dann ist Aussicht vorhanden, daß der Betreffende ein wirkliches musikdramatisches Talent sein eigen nennt.

Der junge Mann, der erst nach Beendigung seiner Studien die ersten dramatischen Gehversuche unternehmen will, soll lieber die Hand ganz vom Opernschreiben lassen. Denn nicht der Nachahmungstrieb, sondern der ureigene innere Schaffenstrieb ist unbedingte Voraussetzung für den, der diese schwierigste, weil die Beherrschung aller Spezialtechniken erfordernde Kunstgattung meistern will. Aber auch für denjenigen, der dereinst gute Opernbücher schreiben möchte, ist solche Schule der Praxis vonnöten. Nun ist ja die dramatische und gar die musikdramatische Begabung viel seltener als beispielsweise die lyrische oder epische, ein Grund dafür, daß es geradezu lächerlich war und ist, von einer „Krise im Opernschaffen" zu sprechen, da einfach das Verkennen der wirklichen Sachlage als „Krise" angesehen worden ist. Wenn ein Lyriker, er mag der begabteste Mensch sein, mit einem dramatischen Werke Schiffbruch leidet, nun so ist das doch kein Wunder; ist es einem Uhland je gelungen ein wirklich dramatisches Werk von Stapel zu lassen? Und Uhlands Begabung als Lieder- und Balladendichter wird doch niemand in Zweifel stellen. (Ich wählte absichtlich eine zeitlich weiter zurückliegende Erscheinung.)

Dasselbe ist auf unserem Gebiete der Fall; nur mit dem großen Unterschiede, daß die musikdramatische Begabung am dünnsten gesät ist. Unter hundert begabten Tonsetzern vielleicht (?) e i n dramatisches Talent. Wo man sonst stets mit Schätzungen prozentualer Verhältnisse bei der Hand ist, nimmt es wunder, daß noch niemand ausgerechnet hat, wie sich die Begabungen auf die einzelnen Kunstzweige verteilen. Meine Schätzung ist eine annähernde, faßt freilich den Begriff „dramatische" Begabung sehr enge. Es kann jemand ein sehr guter Liederkomponist sein, zum dramatischen fehlt ihm aber das Zeug. Trotzdem wird er kaum von seiner Nichteignung zum Opernkomponisten zu überzeugen sein. Und fast jeder Tonsetzer „versucht's mal" auch mit einer Oper. Daß daher die Zahl der Nieten eine derart erschreckend hohe ist, nimmt nicht wunder. Leider vermögen selbst gute, erfahrene Opernleiter nur in den seltensten Fällen zu erkennen, ob ein eingereichtes Opernwerk etwas taugt oder nicht. Denn leider sind Seminare für Operndramaturgie dünn gesät, und die schon vor dem Kriege von verschiedenen Seiten in Vorschlag gebrachten Versuchsbühnen für neue Opern wurden nirgends in die Tat umgesetzt. So glaube ich aber, daß der Versuch, von der musikalischen Seite her Leitsätze aus dem Gebiete der Operndramaturgie aufzustellen, jedenfalls viel eher von einigem Nutzen sein kann als der bisher beschrittene Weg, der vom Standpunkt des Sprechstücks ausgeht: Denn darauf vergessen unsere Herren Operndichter leider nur zu oft, daß die Oper doch i n e r s t e r L i n i e e i n m u s i k a l i s c h e s K u n s t w e r k ist und dies auch bleiben wird, wie sie es von allem Anfange an war [2]). Der Schriftsteller, der sich begreiflicherweise in erster Hinsicht bestrebt, etwas auch „literarisch Wertvolles" zu leisten, dabei immer wieder auf Wagners Anschauungen sich stützt, aber es

[2]) Man halte sich in dieser Hinsicht stets vor Augen, daß der eigentliche Vorläufer der Oper einerseits die musikalische Madrigalkomödie (Madrigaloper), andererseits das ebenfalls im Madrigalstil gesetzte Schäferspiel war, welche bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts auftreten, während erst gut dreißig Jahre später die ersten monodischen Szenen geschrieben wurden, denen 1594 die erste monodische Oper „Dafne", Text von Ottavio Rinuccini, erste Vertonung von Jacopo Peri, folgte.

meistens unterläßt, Wagners Texte dramaturgisch zu zergliedern, wird nie ein wirklich „gutes", d. h. auch für den Tondichter restlos brauchbares Buch zustande bringen. Die literarische Hypertrophie so manchen ansonsten gut erdachten, auch für die Musik geeigneten Textbuches wurde der Tod der Musik. Dies mögen sich unsere zukünftigen Operntextdichter stets vor Augen halten!

Alte Orgeln erklingen wieder

Von Rudolf Sonner-Berlin

Es sind jetzt etwas mehr als dreißig Jahre vergangen, seit Albert Schweitzer die Losung ausgegeben hat: „Zurück von der vom Erfindungsteufel eingegebenen modernen Fabrikorgel zur tonschönen und wahren Orgel!" Wie er zu dieser Einstellung kam, schildert er anschaulich in seiner 1930 erschienenen Selbstdarstellung.

„Von jeher hatten mich die neuen, in den Zeitungen als Wunderwerke der Technik gepriesenen Orgeln enttäuscht. Im Herbst 1896 — auf der Rückfahrt von Bayreuth, wo nach 20 Jahren zum ersten Male wieder der Ring aufgeführt worden war — besah ich mir die neue Orgel in der Liederhalle zu Stuttgart, von der ich in den Zeitungen soviel gelesen hatte. Der liebe Organist der Stiftskirche, Lang — welch vortrefflicher Musiker! — hatte die Güte, sie mir zu zeigen. Als ich den harten Ton des vielgepriesenen Instrumentes hörte, und bei einer Bachschen Fuge, die mir Lang spielte, die wunderbaren Tonlinien wie in einem chaotischen Dröhnen verlorengingen, stand mir plötzlich fest, daß ich als Feind der modernen Orgel auftreten müsse. Nun suchte ich im Laufe der folgenden Jahre möglichst viele alte und neue Orgeln kennenzulernen und besprach die Frage mit Organisten und Orgelbauern. Gewöhnlich wurde ich verlacht.

Auch die Schrift, in der ich dann 1906 — zehn Jahre nach meinem „Damaskus" zu Stuttgart — das Evangelium der wahren Orgel zu verkünden unternahm, fand anfangs nur bei einigen wenigen Verständnis. Sie führte den Titel „Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst". Ich erkannte darin dem französischen Orgelbau einen Vorzug vor dem deutschen zu, weil er der alten Bauart treuer geblieben war als der deutsche".

Das Lob, das Schweitzer hier dem französischen Orgelbau zollt, gebührt eigentlich in Wirklichkeit dem deutschen; denn der Tatbestand ist folgender: Gewiß war der französische Orgelbau konservativ, aber er berief sich auf die Tradition der deutschen Orgelbauerfamilie Silbermann. Der berühmte Orgelbauer Andreas Silbermann stammt aus dem Sächsischen Riesengebirge und siedelt um 1700 nach Straßburg im Elsaß über. Zu ihm flüchtete sich sein Bruder Gottfried, der 1710 wieder in seine Heimat zurückkehrte und seit 1714 in Freiberg i. Sa. seinen dauernden Wohnsitz nahm. Es ist also deutsche Überlieferung, welche die französischen Orgelbauer pflegen. Schweitzer fährt dann fort: „Mit der Zeit, nachdem unterdessen noch Hunderte von wertvollen alten Orgeln in Europa durch gemeine Fabrikorgeln ersetzt worden waren, fing die Wahr-

heit an, sich Bahn zu brechen. Auf dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Wien (25.—29. Mai 1909) wurde von der Sektion für Orgelbau ein von mir entworfenes ‚Internationales Regulativ' für Orgelbau ausgearbeitet, das mit der blinden Bewunderung rein technischer Errungenschaften aufräumte."

Nur vereinzelt jedoch fanden Schweitzers Reformvorschläge Gehör. Eine Wirkung in die Breite blieb ihnen versagt.

Neuen Auftrieb erhielt die deutsche Orgelbewegung erst wieder in der Nachkriegszeit durch die stark aufstrebende Musikwissenschaft. Die musikhistorischen Forschungen wurden jetzt von der Erkenntnis getragen, daß das in Noten überlieferte Kunstwerk erst dann in seiner Vollendung ganz erkennbar sei, wenn eine Verwirklichung des ursprünglichen Klanges gelänge. Das in den Museen aufbewahrte Instrumentarium wurde nun in den Dienst der Forschung gestellt. Man ging jetzt dazu über, alte Musikinstrumente zu rekonstruieren.

So bringt denn das Jahr 1921 den ersten großen Versuch der klanglichen Erneuerung einer Barockorgel, und zwar bezeichnenderweise in der alemannischen Landschaft, nämlich in Freiburg i. Br. Es ist das Verdienst des Ordinarius für Musikwissenschaft Prof. Dr. Willibald Gurlitt, daß durch seine Anregung und unter seiner Leitung und Mitwirkung ein Orgelwerk nach einer Originaldisposition, den Abbildungen, Rissen und Angaben über Maße, Material, Bauart und Klangcharakter der alten Orgelpfeifen durch den Orgelbaumeister Oskar Walcker aus Ludwigsburg erstellt wurden, wie sie der für die Barockzeit repräsentative Theoretiker und Musiker Michael Praetorius im 2. Band des Syntagma musicum, der Organographia 1619, gemacht hat.

Es war kein Geringerer als der Leipziger Thomaskantor Prof. Dr. Karl Straube, der die Einweihung der Praetoriusorgel in einer unvergeßlichen Feierstunde vollzog. Jene Feierstunde zeigte nicht nur den großen Künstler Straube, sie offenbarte auch einen Menschen von seltener innerer Größe. Es war nicht das Herausstellen der Barockmeister in dem ihnen entsprechenden Klangbild allein, daß Straube überhaupt spielte, war zugleich auch der Widerruf eines scheinbar fast abgeschlossenen Lebenswerkes; denn die Praetoriusorgel vermittelte diesem hervorragenden Organisten nicht nur völlig neue Anschauungen über die Klangvorstellungen der alten Orgelmeister, sie führte auch zur Revision seiner bisherigen Meinungen, die er einstmals im Vorwort seiner Sammlung „Alte Meister des Orgelspiels" niedergelegt hatte.

So wurde durch die Zusammenarbeit des Wissenschaftlers, des Orgelbauers und des Organisten die Freiburger Praetoriusorgel zur Ausfallstellung der neuen deutschen Orgelbewegung. War bis dahin Schweitzers Ruf fast echolos verhallt, so zog die Praetoriusorgel jetzt die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich; denn der Gedanke Gurlitts, daß jedes kompositorische Werk nur mit Hilfe der ihm gemäßen, dem Klangideal seiner Zeit entsprechenden Mitteln zur vollen Wirkung kommen könne, hatte sich restlos bestätigt. Das Charakteristische der Praetoriusorgel ist die Ausgeprägtheit der Stimmkontrastierungen, die Klarheit und Einfachheit der Farbgebung. Dadurch erhalten die auf ihr dargestellten Orgelwerke eine lebendige Frische und eine ungeahnte Kraft der Wirksamkeit.

„Wie ein Wunder", so berichtet ein Tagungsteilnehmer, „erlebten die deutschen Organisten auf der Freiburger Tagung das Wiedererwachen dieser Musik auf der Praetoriusorgel." Fünf Jahre waren seit der Erstellung dieser Orgel verstrichen und in der Zwischenzeit hatte das Interesse an ihr über die Fachwelt der Orgelbauer und Organisten die übrigen musikalischen Kreise ergriffen. Der sich aus dem Bau der Praetoriusorgel ergebende Problemkreis wurde nun 1926 auf einer groß angelegten Tagung für deutsche Orgelkunst zur Diskussion gestellt. Es waren gegen 600 Teilnehmer, unter denen sich Organisten, Orgelbauer, Theologen, Musikwissenschaftler und Laien befanden. Für den Stand der Orgelbewegung gab der Tagungsleiter Prof. Dr. Willibald Gurlitt mit seinem Vortrag über „Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Licht der Musikgeschichte" grundlegend neue Erkenntnisse und schuf damit erst das volle Verständnis für die neuen Bestrebungen überhaupt.

Die Vorstellung der neuen Orgel war nun zum feststehenden Begriff geworden. Alle größeren Orgelneubauten der nächsten Zeit standen unter dem Einfluß der Praetoriusorgel, so die Universitätsorgel in Halle, in Königsberg/Pr. und die Orgel der Marienkirche in Göttingen.

Am 21. Juni 1935 wurde im Augustinermuseum in Freiburg i. Br. abermals eine alte Orgel eingeweiht. Bei der von der NS.-Kulturgemeinde durchgeführten Orgelfeierstunde brachte der Naumburger Domorganist Dr. Walther Haacke alte süddeutsche Orgelmeister zum Vortrag.. Das Gehäuse dieses Orgelwerkes stammt von der im Jahre 1730 gebauten Orgel des Klosters Gengenbach, das einer Renovierung der Klosterkirche um die vergangene Jahrhundertwende zum Opfer fiel. Die Freiburger Firma Welte & Söhne restaurierte das Orgelwerk nach einer von Ernst Kaller, dem jetzigen Leiter der Orgelklasse an den Folkwangschulen in Essen, entworfenen Disposition. In seiner damaligen Eigenschaft als Musikreferent des Freiburger Ortsverbandes der NS.-Kulturgemeinde sprach der Autor dieser Zeilen in seiner Festansprache über den historischen Werdegang der deutschen Orgelbewegung und gab einen Abriß der bewegten Geschichte dieser Orgel selbst.

Ein Jahr später erschien in der von F. A. Hauptmann herausgegebenen Schriftenreihe der NS.-Kulturgemeinde Leipzig „Deutsche Kultur in Sachsen" ein grundlegendes kleines Buch von Dr. Paul Rubardt: „Alte Orgeln erklingen wieder." Mit Unterstützung der NS.-Kulturgemeinde und des Gaukulturamtes der NSDAP. Leipzig hat sich der Verfasser dieser Schrift unendliche Verdienste erworben um die Wiederherstellung von neun alten Orgeln im Leipziger Land. Wenn Dr. Rubardt uns heute seinen Tätigkeitsbericht vorlegen kann, so ist das seinem persönlichen Einsatz, seiner tatkräftigen und fachmännischen Mitarbeit, seiner Liebe und Hingabe an die Sache, aber auch seiner glücklichen Hand in der Wahl der jeweiligen Orgelbauer zu danken. In trostlos verfallenem Zustand, dem Wurmfraß ausgeliefert, fand Dr. Rubardt ein Barockpositiv, das nun von Orgelbauer Fritz Abend restauriert im Kirchensaal der Gemeinde von St. Trinitatis allen Orgelfreunden zur Freude wieder erklingt. Aber da sind auch noch die Bach-Orgeln von Störmthal und Stöntzsch, die Orgel des Johann Jacob Schramm in Wechselburg, die Gottfried Silbermann-Orgel von Rötha, die Hausorgel

des Gohliser Schlößchens und viele andere mehr, die nun alle wieder dank eines wachen Kulturbewußtseins wieder in alter Kraft und Herrlichkeit erklingen.

Genau zu Ende des verflossenen Jahres war die Silbermann-Orgel in der Frauenkirche zu Dresden 200 Jahre alt geworden. Diese Orgel ist das 39. der von Silbermann erstellten Orgelwerke und zählt zu den besten, die Dresden aufzuweisen hat. Die Baukosten betrugen seinerzeit 8000 Taler.

Die Erhaltung unschätzbarer Kultur- und Kunstwerke nimmt in Sachsen ihren Fortgang. In Bälde werden die Restaurierungsarbeiten der weithin bekannten Silbermann-Orgel in Pönitz zu Ende gehen, die von der Orgelbaufirma Hermann Eule in Bautzen durchgeführt werden.

Die deutsche Orgelbewegung, die im alemannischen Kulturkreis ihren Ausgang nahm und die sich jetzt so fruchtbringend in Sachsen auswirkt, hat auch in der Kurmark ein 200 Jahre altes Kulturdenkmal vor dem völligen Verfall bewahrt. Das ist die Barockorgel der Marienkirche zu Wriezen. Sie ist ein Meisterwerk des besten und berühmtesten Orgelbauers der Mark, Joachim Wagner. Da 1930 der Verfall so üble Formen angenommen hatte, daß nur entschlossenes Handeln dieses Kunstwerk zu retten vermochte, von der Novemberrepublik für kulturelle Zwecke jedoch kein Geld zur Verfügung gestellt wurde, schritt man zur Selbsthilfe. Der Organist Günther Marks rief einen Orgelbauverein ins Leben, aus dessen Beiträgen und Spenden die Wiederherstellungsarbeiten abschnittweise finanziert werden konnten. Für den letzten Bauabschnitt hat nun der Nationalsozialistische Staat die restlichen Beträge zur Verfügung gestellt und damit die Vollendung der Arbeit überhaupt erst ermöglicht.

Die große Orgel in St. Marien zu Danzig stammt aus dem Jahre 1760. Im Advent jenes Jahres ist das für seine Zeit außerordentlich kostspielige Werk, das Danziger Handwerksmeister erstellt hatten, zum ersten Male gespielt worden. Der architektonisch wundervoll gegliederte barocke Orgelprospekt ist noch in seiner ganzen Schönheit erhalten. Seit mehr als einem Jahr wird an der Erneuerung dieses Orgelwerkes gearbeitet, das zu Pfingsten dieses Jahres wieder spielfertig sein soll. Nicht weniger als 8000 Pfeifen werden von einem mächtigen Spieltisch aus regiert werden. Die übereinanderliegenden Manuale werden von 146 Registerwippen ergänzt.

Stammen die bisher angeführten Orgeln zum großen Teil aus der Zeit Bachs und Silbermanns, so erklang vor kurzem in Budapest eine Orgel wieder, die auf ein Alter von rund 1700 Jahren zurückblicken kann. Diese Orgel ist vor einiger Zeit in Aquincum ausgegraben worden. Eine Bleitafel, die neben dem Instrument gefunden worden ist, weist diese Orgel als im Jahre 228 nach Zeitwende erbaut aus und als ein Geschenk des Kommandanten der Feuerwehr von Aquincum, Gajus Julius Viatorinus. Durch einen Brand muß das Instrument teilweise zerstört worden sein. Ein geschickter Orgelbauer hat jetzt die fehlenden Bestandteile wieder ergänzt und das Werk spielfähig gemacht. Im Archäologischen Institut der Budapester Universität hat vor kurzem der Direktor des Museums von Aquincum, Dr. Ludwig Nagy, diese alte Orgel vorgeführt.

Ist auch dieser Fund für die musikhistorischen Erkenntnisse von ganz besonderer Wichtigkeit, so nehmen doch die Wiederherstellungsarbeiten an alten deutschen Orgelwerken unser ganzes Interesse in Anspruch; denn heute, da im neuen Staate der Sinn für die Pflege echter und wahrer Gefühlswerte wieder geweckt worden ist, werden diese alten deutschen Orgelwerke mit klingenden Zungen von der Größe deutscher Kunst künden.

Der traurige Akkord

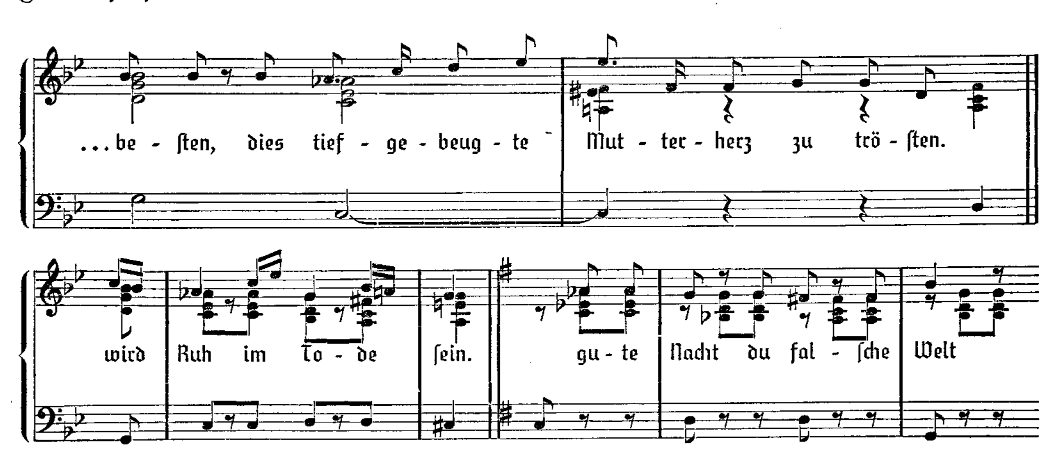
Eine Studie über den neapolitanischen Sextakkord

Von Theodor Deidl-Prag

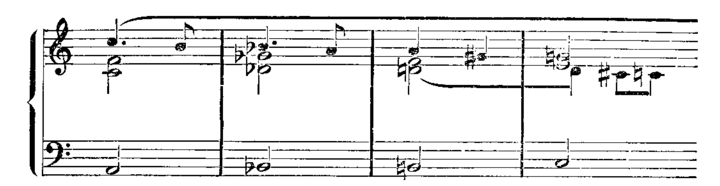
Obzwar er schon im 17. Jahrhundert bekannt war, scheint doch Alessandro Scarlatti, das Haupt der sogenannten neapolitanischen Opernschule, als erster entdeckt zu haben, daß dieser Akkord sich für schmerzliche Akzente vortrefflich eignet, wie das folgende Beispiel aus der Oper Rosaura zeigt:



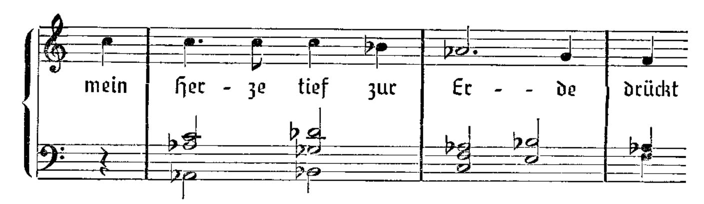
Dieses neue dramatische Ausdrucksmittel wurde gar bald bei Scarlattis Nachfolgern zu einem ständigen Bühnenrequisit. Aber auch unsere größten dramatischen Meister haben diesen Akkord sehr wohl zu schätzen gewußt. Mozart hatte eine besondere Vorliebe für ihn. So selten er in seinen Instrumentalwerken zu finden ist, so häufig begegnet man ihm in seinen Opern zum Ausdruck von Traurigkeit und Resignation. Hier nur einige Beispiele aus der Zauberflöte, die zufällig alle in Mozarts Lieblingstonart g-moll stehen:



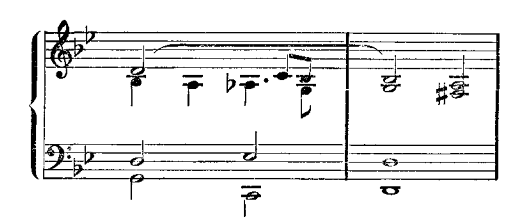
Auch Richard Wagner hat ihn in demselben Sinne verwendet, was zwei charakteristische Stellen aus Tristan bezeugen mögen. Zunächst das Tantristhema, womit „jener traurige Mann" gezeichnet wird:



Dann eine Episode aus der Liebesszene des zweiten Aktes, die auch zufällig in derselben Tonart steht:



Im Vorspiel zum dritten Akt Meistersinger wird dieser Akkord geradezu zum musikalischen Symbol von Sachsens Resignation:



Wollte man diesem Akkord in Wagners Werken nachgehen, so könnte man sicher noch zahlreiche Fälle, die hierher gehören, heranziehen, natürlich ebenso von anderen Meistern. Es dürften aber diese wenigen Beispiele vollauf genügen. Nun sei nur noch das Werk eines lebenden Musikdramatikers zitiert: der Rosenkavalier.



Es ist also sicher nicht ungerechtfertigt, diesen Akkord als den traurigen zu bezeichnen. Nun ist es aber doch merkwürdig genug, daß gerade dieser Akkord von so starker affektiver Wirkung begleitet ist, während doch die Harmonie, wenn man von dem polaren Gegensatz des Dur- und Molldreiklanges absieht, an sich keinen Gefühlswert hat. Sollte dieser Akkord eine ganz vereinzelte Erscheinung sein und eine Ausnahme bilden?

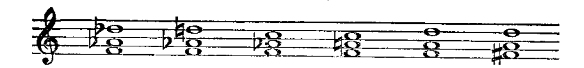
Zweifellos ist diese Harmonie, die man besser als Akkord der phrygischen Sekund bezeichnen sollte, ein starkes Ausdrucksmittel, das die Meister gerne, aber doch immerhin sparsam verwenden. Die Gefühlsbetonung ist ähnlich wie beim Molldreiklang, nur noch stärker und prononcierter, so daß man geradezu von einem potenzierten Mollakkord sprechen könnte. Es ist natürlich nicht so, daß dieser Akkord unter allen Umständen traurig wirken müßte, was ja beim Mollakkord auch nicht der Fall ist. Während aber dieser mit seinem Gefühlswert für sich allein bestehen kann, ist das bei jenem durchaus nicht der Fall, denn er gewinnt seinen eigenartigen Ausdruck erst im tonalen Zusammenhang als Vertreter der Mollunterdominante, die durch ihn sogar eine wesentliche Verstärkung und Steigerung erfährt. Er ist also eigentlich nicht als Stellvertreter der Unterdominantharmonie anzusehen, was ja eine Schwächung derselben bedeuten würde, sondern als eine gesteigerte Unterdominante. Für sich allein betrachtet ist er ein Dursextakkord wie jeder andere, und als solcher eigentlich eine ganz paradoxe Erscheinung: Wie kann die Durharmonie zu einem potenzierten Mollakkord werden und die Mollunterdominante so repräsentieren, daß sie ihren Mollcharakter nicht verliert? Wenn der neapolitanische Sextakkord in der Durkadenz erscheint, so sind nur Durharmonien zu hören, und doch bleibt der Mollcharakter der Unterdominant bestehen (Molldur). Man muß also annehmen — denn nur so läßt sich dieser Widerspruch lösen —, daß wir hier an Stelle der Unterdominante gar keinen Durakkord hören, sondern Grundton und Mollterz mit der phrygischen Sekund anstatt der Quint. Das ist nichts anderes als Riemanns Leittonwechselklang, d. i. ein Molldreiklang, bei dem die Quint mit ihrem oberen Leitton ausgewechselt ist. So nur ist es zu erklären, daß wir scheinbar einen Durakkord vor uns haben und doch eine Mollharmonie hören. Das Gegenstück dazu wäre die Durkadenz, bei der die Unterdominante durch den Sextakkord ihres Parallelklanges vertreten wird, also in C-dur durch f-a-d. Auch hier wird der Durcharakter der Kadenz durch diesen scheinbaren Mollakkord in keiner Weise getrübt, denn wir hören eben Grundton und Durterz, einerlei, ob die Quint oder die Sext mitklingt. Man dürfte also auch diesen Akkord nicht als Umkehrung der Nebenharmonie ansehen, sondern als eine Variante der Unterdominante. In diesem Punkte ist Riemann folglich nicht ganz konsequent.

Mit der Feststellung, daß der neapolitanische Sextakkord aus Grundton und Mollterz der Unterdominante sowie der phrygischen Sekund besteht, ist zwar der Mollcharakter dieses Akkordes erklärt, aber noch nicht der Umstand, daß wir ihn als potenzierten Mollakkord, wie oben festgestellt wurde, empfinden. Das kann natürlich nur die phrygische Sekund bewirken, deren starker Ausdruckswert nicht zu übersehen ist. Bei absteigender Molltonleiter kann man in der erniedrigten zweiten Stufe geradezu eine Überbietung der „traurigen" Mollterz erblicken. Da nun im neapolitanischen Sextakkord Grundton, Mollterz und phrygische Sekund zu einem konsonanten Klang verschmelzen, scheint sich auch die niederdrückende Wirkung dieser beiden Töne zu summieren.

Wenn der neapolitanische Sextakkord nichts anderes ist als die Mollunterdominante in veränderter Form, so kann man diese Veränderung auch als Verdunkelung der

Unterdominante empfinden, insofern uns die Tonarten der Unterdominantseite dunkel, die der Oberdominantseite hell erscheinen. Dann wäre die klangliche Identität des neapolitanischen Sextakkordes mit einem von der Tonika aus sehr entfernt liegenden Akkord (in C-dur: Des-dur) die Ursache dieser Verdunkelung. In Dur muß natürlich diese Verdunkelung stärker empfunden werden, weil jener Akkord, als Dreiklangsharmonie angesehen, weiter entfernt ist von der Dur- als von der Molltonika. Gibt es eine Verdunkelung der Unterdominante, so ist vielleicht auch eine Aufhellung möglich. Zunächst bedeutet natürlich schon der Wechsel von Moll und Dur eine Aufhellung. Einen geringen Grad der Aufhellung bringt dann der Sextakkord des Parallelklanges, bei dem die Quint des Unterdominantdreiklanges durch ein Element der Oberdominante, also aus dem helleren Bereich ersetzt ist. In Moll ist dieselbe Aufhellung unwesentlich, da die Mollterz in dem Klang dominiert (in c-moll: f-as-d). Das Gegenstück zum neapolitanischen Sextakkord wäre die Wechseldominante, die rein klanglich schon ganz zur Oberdominante gehört und nur dann als Vertreter der Unterdominante aufgefaßt werden kann, wenn sie dort steht, wo man diese erwartet, z. B. in der Kadenz.

Man könnte demnach geradezu eine Helligkeitsskala der Unterdominante aufstellen, die folgendermaßen aussehen würde:



Die Ahnen Clara Schumanns

Neue Forschungen.

Von Friedrich-Heinz Beyer-Chemnitz.

Im Juli des vergangenen Jahres jährte sich zum 80. Male der Todestag des großen Musikers und Neuromantikers Robert Schumann, der der Welt so köstliche Tonwerke schenkte. Über die Ahnen seiner Gattin Clara geb. Wieck, eine der größten Klaviervirtuosinnen des 19. Jahrhunderts, hat bisher noch manche Unklarheit bestanden, die aber jetzt durch die gründlichen Forschungen des Privatarchivars Dr. Lindner-Crimmitschau, beseitigt wurden. Dr. Lindner, der schon wiederholt als Ermittler von Ahnen großer Deutscher hervorgetreten ist, hat die neuerlichen Forschungen auf Veranlassung des Begründers und Leiters des Robert-Schumann-Museums in Zwickau, Martin Kreisig, gemacht. Damit konnte diesem erstklassigen Museum, das einen fast lückenlosen Überblick über Robert Schumanns Leben und Schaffen, sowie über Clara Wiecks musikalische Bedeutung gibt, neues wertvolles Material einverleibt werden.

Die Forschungen Dr. Lindners über die Vorfahren Clara Wiecks reichen bis ins 17. Jahrhundert zurück. Es steht heute zweifellos fest, daß musikalisches Erbgut in der Familie enthalten war. Ihr Urgroßvater ist der Flötist Notarius Publicus Caesereus,

Musikmeister und Komponist Johann Georg Tromlitz gewesen, der 1724 in Reinsdorf in Thür. (welches Reinsdorf ist noch unbekannt) geboren wurde und 1803 in Leipzig starb. Man weiß von ihm, daß seine Kompositionen sehr gut waren und er auch schriftstellerisch mit Abhandlungen und Aufsätzen hervortrat. Sein Sohn Georg Christian Gotthold Tromlitz, getauft am 1. Dezember 1765 zu St. Nikolai in Leipzig, studierte Theologie und errang den Titel eines Magisters. Von 1793 bis 1797 war er Kantor und Tertius in Greiz. Im April 1797 kam er nach Plauen, wo er an der Johanneskirche als Kantor und an der Lateinschule als Lehrer bis 1825 tätig war. In der vogtländischen Hauptstadt erwarb er sich große Verdienste um die Hebung des dortigen Musiklebens, in dem er auch große Tondichtungen, wie zum Beispiel Haydns „Schöpfung", aufführte.

Die Gattin des Plauener Kantors Christiane Friedericke Tromlitz geb. Carl ist eine Pfarrerstochter aus Neumark i. S. Von ihr weiß man nur, daß sie am 3. Juni 1766 geboren wurde und aus einem adligen Geschlecht stammt. Ihr Todestag ist nicht zu ermitteln gewesen.

Das Ehepaar Tromlitz hatte zwei Kinder: Mariane und Emilie. Mariane scheint noch im selben Jahre, als die Eltern von Greiz nach Plauen übersiedelten, in Greiz geboren worden zu sein, und zwar am 17. Mai 1797. Über sie erfahren wir aus der von Arno Teuscher verfaßten „Festschrift der Plauener Erholungs-Gesellschaft 1936", daß sie bei der Übersiedlung des Königs Friedrich August von Dresden nach Plauen am 28. Februar 1813 neben anderen Erholungsdamen die Prinzessin Augusta mit Gedicht und Blumen begrüßte und daß sie am 5. März zum Namenstag des Königs in Anwesenheit „ihrer Majestäten" Klaviervorträge bot. Mariane erhielt ihre musikalische Ausbildung von dem bekannten Klavierpädagogen und Instrumentenhändler Wieck, dem Lehrer Clara und Robert Schumanns, Hans von Bülows usw. Mariane, die ihre Tochter Clara später noch weit übertreffen sollte, ist selbst auch eine bedeutende Klavierspielerin gewesen, die wiederholt in den Gewandhauskonzerten zu Leipzig mit Erfolg hervortrat. So spielte sie zum Beispiel im 3. Abonnementskonzert 1821 das Es-dur-Klavierkonzert von Ferd. Ries, im 1. Abonnementskonzert 1822 das Es-dur-Klavierkonzert von Dussek und im 7. Abonnementskonzert 1823 das As-dur-Klavierkonzert von Field. Das war gewiß niemals eine leichte Aufgabe, wenn man bedenkt, daß Mariane, die am 23. Juni 1817 in Oberlosa bei Plauen mit ihrem Lehrer Friedrich Wieck getraut wurde, bereits Mutterpflichten zu erfüllen hatte.

Aus Marianes Ehe mit Friedrich Wieck stammen sechs Kinder: Adelheid (geboren in Plauen, gestorben 1819 ebenda), Clara Josephine (geb. 13. 9. 1819 in Leipzig), Alwin (geboren 1821, Violinist), Gustav (geb. 1823) und Viktor (geboren 1824, gestorben 1827) und Cäcilie (verstorben im Alter von 18 Jahren).

Die so harmonisch begonnene Ehe endete mit einem schrillen Mißklang. Am 12. Mai 1824 verließ Mariane ihren Mann und kehrte zu ihren Eltern nach Plauen zurück, um dort auf die Scheidung zu warten. Der Grund für diesen Zwiespalt war der Musiklehrer Bargiel, der im Hause Wieck verkehrte und dem sich Mariane in Liebe zuwandte.

Ob es zu einem tieferen Verhältnis zwischen den beiden damals gekommen ist, kann man nicht mit Sicherheit annehmen. Lediglich zeigte Mariane ein schuldhaftes Verhalten, über das sich ihr Vater in einem am 23. März 1824 an Friedrich Wieck gerichteten Brief bitter beklagt. Aus dem genannten Briefe, der im Schumann-Museum zu Zwickau ausgestellt ist, geht hervor, welch tiefen Eindruck das Verirren seines Kindes hinterlassen hat. Kantor Tromlitz unterläßt es aber nicht, Wieck Vorwürfe wegen seiner Unachtsamkeit gegenüber Mariane zu machen.

Die Mutter Marianes hatte übrigens nach Plauen die fünfjährige Clara und den kleinen Viktor mitgenommen. In dem früh begonnenen Tagebuch Clara Schumanns lesen wir, daß sie schon in Plauen mehrfach Klavierübungen mit stillstehender Hand getrieben hat. Wie sie selbst schreibt, konnte jedoch mit ihr „etwas weites nicht vorgenommen werden, da sie weder selbst sprechen, noch andere verstehen konnte". Der verbitterte Vater vermerkte später dazu: „Während der vier Monate, in Plauen hatte sich meine Mutter wenigstens in dieser Hinsicht (Klavier) nicht im geringsten um mich verdient gemacht."

Am 17. September 1824 wurde Clara von Mariane und ihrer Mutter nach Altenburg gebracht, wo sie das aus Altensalz i. V. gebürtige Wiecksche Hausmädchen Johanne Strobel abholte. Schon am folgenden Tag begann für Clara ein arbeitsreiches Leben. Zusammen mit zwei anderen Mädchen bekam sie von Vater Wieck Klavierunterricht.

Mariane wurde 1825 in Berlin mit Bargiel, nach ausgesprochener Scheidung mit Friedrich Wieck, getraut. Der Ehe entsproß der spätere (1828 geborene und 1897 verstorbene) Komponist Woldemar Bargiel. Mit ihren Kindern kam Mariane auch in Berlin oftmals noch zusammen. Wieck selbst brachte manchmal die kleine Clara vor die Wohnung der Bargiels. Bargiel starb schon zeitig, 1841, Mariane erst 1872.

Auch Friedrich Wieck hat sich wieder verheiratet. Im Jahre 1828, drei Jahre nach dem Tode des Kantors Tromlitz (gest. 18. 7.), verehelichte er sich mit Clementine Fechner (geb. 1804), die einem alten Pfarrergeschlecht aus der Niederlausitz entstammt. Drei Kinder sind der Ehe entsprossen, darunter Marie Wieck, die im Alter von 84 Jahren 1916 in Dresden verstarb und ebenfalls als Pianistin mehrfach an die Öffentlichkeit trat.

Nicht, daß freche und schamlose Spekulation ein Ding wie das „Dreimäderlhaus" entstehen ließ, ist das Verfalls- und Verwesungssymptom — das kommt immer mal vor — aber daß es solchen Boden in Deutschland finden konnte.

Hans Pfitzner.

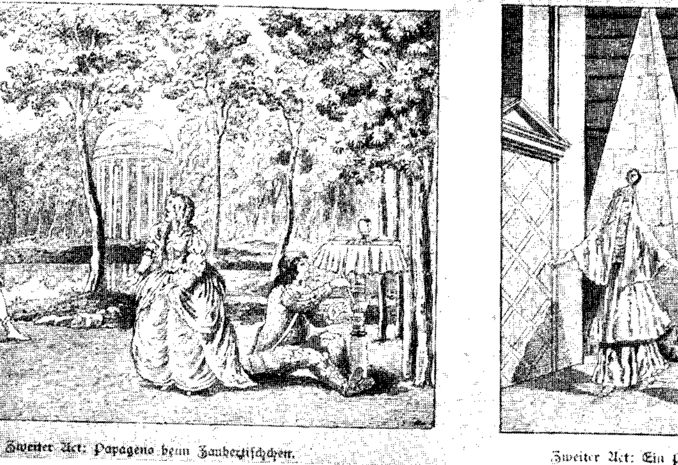
Zeitgenössische Entwürfe zu Mozarts „Zauberflöte"



Erster Act, I. Scene.



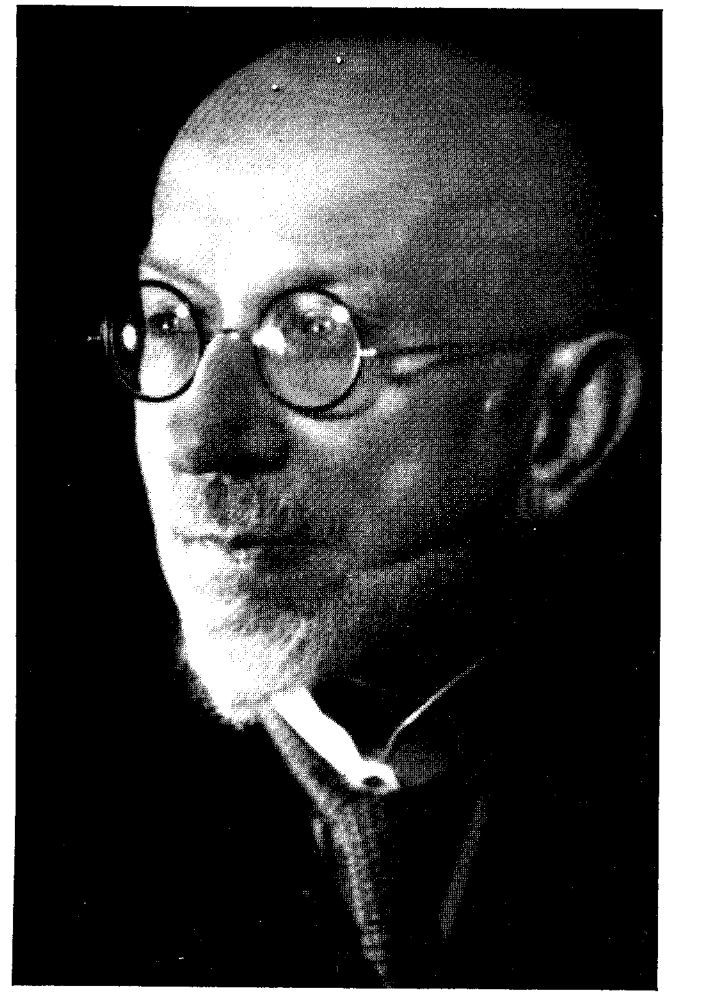
Erster Act. Schlußscene: Einzug Sarastros.



Zweiter Act: Papageno beym Zaubertischchen.

Zweiter Act: Ein Priester Sarastros entreißt dem Papageno die Geliebte.

Szenische Entwürfe und Figurinen. 1791



Prof. Dr. Wilhelm Altmann
vollendete am 4. April 1937 das 75. Lebensjahr

Max Reger in der Karikatur

Aus den Karikaturen von Wilh. Thielmann
Verlag N. G. Elwert, Marburg

Das Geheimnis von Stradivarius

Von Fridolin Hamma, Stuttgart.

Anläßlich des 200jährigen Todestages des größten Genies unter den Geigenbauern aller Zeiten — Antonius Stradivarius Cremona 1644—1737 — liest man sehr viel über diesen Meister und seine Werke. Leider aber glauben viele die Zeit für gekommen, auch mit allerlei Geheimnissen und Neuentdeckungen, sei es betreffend des Lackes, der Konstruktion und sonstiger Geheimmittel, an die Öffentlichkeit zu treten oder im Trüben zu fischen, um mit ihren Erfindungen und Entdeckungen Unerfahrene und Leichtgläubige irre zu führen und zu betören!

In der Zeitschrift „La Revue Mensuelle" (Genf) vom November 1936 erschien ein Brief des bekannten und geistreichen Geigenbauers Emile Français, Paris, an seinen Freund, einen großen jugendlichen Geiger. Français ist der zukünftige Nachfolger der berühmten Meister des Geigenbaues Nicolaus Lupot, Gand und Bernardel. Er ist durch seine Kenntnisse und Erfahrungen berufen, über obiges Thema zu schreiben. Français baute für seinen Freund nach dessen Stradivarius eine Violine, die vollen Beifall fand und diesen veranlaßte, folgende Frage an den Geigenbauer Emile Français zu richten: „Wie haben Sie das Geheimnis von Antonius Stradivarius gefunden?" — Die Antwort ist so interessant und belehrend, daß ich es für zweckmäßig halte, über das Thema „Das Geheimnis des Stradivarius" zu schreiben, vor allem, da dem Schreiber dieses Aufsatzes eine große Anzahl der verschiedenartigsten Werke von Stradivarius zur Verfügung standen und stehen. (Verfasser des Buches: Meisterwerke italienischer Geigenbaukunst.)

Alle diejenigen, die sich für die Musik und die Kunst des Geigenbaues interessieren, stellen meistens die Frage nach dem Geheimnis. Zahlreiche Generationen von Liebhabern, Autodidakten, Wissenschaftlern, ja selbst in ihre Kunst verliebte und vertiefte Geigenbauer haben versucht, in dieses Geheimnis einzudringen und aus all den Legenden, welche den Ruhm des großen Geigenbaumeisters Stadivarius mit einem Glorienschein umgeben, etwas Wahres herauszuschälen. Jedoch, es gibt kein Geheimnis, und daran zu glauben, ist nichts weiter, als einem Hirngespinste nachzujagen. Stradivarius, der sein ganzes Leben allein seiner Kunst gewidmet hatte, ist nur zu verstehen als wunderbares Genie und als die geniale Zusammenfassung aller Versuche und Erfahrungen vieler Generationen des Instrumentenbaues zuvor. So einzigartig, unvergleichlich, verschieden und vielseitig die Werke von Antonius Stradivarius sind, so sind sie doch ein großes, offenes Buch, in dem jedermann die Grundsätze und Arbeitsmethode des Meisters sehen, lernen und studieren kann. Nicht das kleinste Teilchen birgt ein Geheimnis!

Aus all seinen wunderbaren Werken sind sein Suchen, seine unerschöpfliche Tätigkeit, seine Begeisterung und seine fruchtbaren Experimente erkennbar. Kein Konstruktionsgeheimnis! Ja, man kann sagen, Stradivarius hat, um das Tatsächliche seiner Kunst zu unterstreichen, verschiedene, und zwar die besten seiner Werke, mit Verzierungen versehen. Heute noch steht er unerreicht da; heute noch sind seine Schöpfungen höchste Vollendung. Angeborenes Talent ließ ihn rechtzeitig die gewaltige Entwicklung der Musik seiner Zeit verstehen. Er schuf und baute seine Instrumente so, um den immer größer werdenden Anforderungen, die an sie gestellt wurden, gewachsen zu sein. Heute, zwei Jahrhunderte nach Fertigstellung seiner als letztes Werk bekannten Violine, genannt „Chant de Cygne", aus dem Jahre 1737, sind seine niemals gleichmäßig gebauten Instrumente vorbildich und den größten virtuosen Anforderungen gewachsen.

Nachdem es also kein Stradivariusgeheimnis gibt, ist die Frage berechtigt: „Warum ist es so vielen Generationen von Geigenbauern, Wissenschaftlern und Liebhabern immer noch nicht geglückt, trotz allen Eifers und aller Bemühungen Instrumente zu schaffen, die wenigstens gleichwertig oder sogar noch besser als diejenigen der großen Meister jener Zeit sind. Alle diese Alchimisten des Geigenbaues haben ihre Experimente gemacht und Geheimnisse gesucht, wo keine zu finden sind. Es ist hier auch wie mit den antiken Emailleglasuren, nach deren Formeln bis heutigen Tages vergeblich geforscht wird. Es ist einzig und allein nur das verwendete Material, dessen Kenntnis, beruhend auf empirischem Empfinden, und dessen Verarbeitung durch ein Genie. Es ist aber ebenso irrig, zu glauben, man könne durch genaues Ausmessen, durch Holz- und Lackrezepte eine Stradivarius bauen, als wenn man glaubt, mit den

wiedergefundenen Pinseln, Farben und der Leinwand eines Raffael oder Rembrandt einen „Raffael" oder „Rembrandt" schaffen zu können.

Bei Stradivarius-Werken finden wir immer neben peinlich sauberer Arbeit und Form die ideale Reinheit der Klangfarbe, ausgenommen bei durch Pfuscherhände verdorbenen Instrumenten. Es ist immer die Größe, die Schönheit und die Farbe des Tones, seine Tragfähigkeit und Ausgeglichenheit zu beobachten. All diese Dinge machen das Studium unendlich kompliziert und verlangen eine sehr genaue Auslegung sämtlicher Werke von Stradivarius. Das kann aber niemals Sache des Zirkels und der Meßapparate sein. Stradivarius legte seine ganze Aufmerksamkeit auf die Auswahl und die Beschaffenheit des Materials, d. h. in erster Linie des Holzes. So verschieden die Umrisse und Stärken seiner Instrumente sind, so verschieden ist auch sein Material. Stradivarius war ein Genie, das das Holz je nach seiner klanglichen Eigenschaft auf das Genaueste und Zweckmäßigste verarbeitete. Die Herkunft, das Gewebe, die Dichtigkeit, die Elastizität, das Alter und andere Eigenschaften des Holzes sind von höchster Bedeutung. Die alten Cremoneser hatten ein Fichtenholz zur Verfügung, das die genannten Eigenschaften auf das Günstigste besaß.

Der Bau eines Instrumentes muß organisch entstehen und nicht durch sklavisches Kopieren. Die Beziehungen zwischen den Umrissen, Maßen, Stärken zu den verschiedenen Qualitäten des Holzes sind bestimmend für das Gelingen eines Werkes. Der Lack spielt ebenfalls eine hervorragende Rolle, seine Zusammensetzung, seine Dicke und seine Elastizität haben eine große Bedeutung. Die Farbe des Lackes ist tätig in der Hervorhebung der Holzmaserung und der Flammen. Das bestgebaute Instrument wird durch einen nicht entsprechenden Lack verunstaltet und die fundamentalen Eigenschaften werden zerstört. Aus diesem Grunde legen die Geigenbauer dem Lack eine solch große Bedeutung bei, welche eine peinlich gehütete Kunst ist, abhängig von natürlichen Erscheinungen, unabhängig von ihrem Wollen.

Ebenso verlangt das Fertigmachen eines Instrumentes, das Besaiten, der Steg und die Stimme ein vollkommenes individuelles Einfühlen in die akustische Harmonie und ist eine der delikatesten Operationen. Die Vollendung des Gesamtwerkes spiegelt das Auge, die Hand, den Schönheitssinn, das Wissen und Können, die natürliche Begabung des Geigenbauers wider.

Der Violinvirtuose sucht nun in einem solchen Instrumente die Macht und Fülle, die Schönheit und Reinheit der Klangfarbe, die Weichheit und Ausgeglichenheit der Töne zu finden, ein gleichzeitiges Ausströmen aller klanglichen Eigenschaften unter der Hand des Künstlers, der sein inneres musikalisches Erleben seinen Hörern zu übermitteln sucht. Die Hölzer und der Lack sind lebendige, empfängliche Materie, welche sozusagen die Seele des Künstlers in sich aufnehmen, indem er seine ganze Persönlichkeit, seinen Geist, seinen Willen, seine Dynamik, seine musikalische Technik zur Geltung bringt. Jedermann weiß, wie entscheidend die Blutzirkulation auf den Ton, besonders auf das „Vibrato" sein kann. Manche Musiker verschönern und vertiefen die Klangfarbe ihrer Instrumente, während andere solche hemmen und sogar zerstören. Die unendlich feinfühligen, sehr komplizierten und vielseitigen Teilchen des Resonanzkörpers eines Instrumentes, die den Ton, die Klangfarbe bilden und beeinflussen, sind weiterhin neben den persönlichen Einflüssen des Musikers abhängig von denen des Alters, der Aufbewahrung, sowie aller bekannten und unbekannten Kräfte, welche dauernd in der Natur tätig sind. All diese Dinge können das Werk eines Geigenbauers fördern, verbessern und vervollständigen, aber auch zerstören. —

Trotz der weisen Warnung des alten Meisters von Cremona, welche aus seinen Werken spricht, nur mit Tatsachen zu arbeiten und sich nicht in geheimnisvolle Irrgärten zu begeben, wollen wir hoffen, daß es eines Tages der Wissenschaft gelingt, dies ungeheure Unbekannt zu lösen und aufzuklären, was geniale Meister induktiv aus der Materie folgern.

Wie es ein Zeitalter der Religion, der Malerei gab, so gab es auch ein Zeitalter des Kunsthandwerkes, heute das Zeitalter der Technik. Das Kunsthandwerk lag damals fast ausschließlich in den Händen wohlhabender Leute mit Bildung und Kultur. Das Kunsthandwerk gab seinem Manne auch eine ganz andere Position als heute. Die Verdienstmöglichkeit war eine viel größere. Stradivarius erhielt damals für eine Geige das vielfache von dem, was ein Pferd oder eine Kuh kostete. Diese Verhältnisse gaben aber dem Künstler und Genie die Möglichkeit, mit Ruhe und Zeit seine Kunst ausreifen zu lassen. Heute ist, was damals eine Kunst war, ein Handwerk geworden. Mögen nun wieder Geigenbauer des XX. Jahrhunderts in ihren Schöpfungen die leidenschaftliche Liebe zu ihrer Kunst, die selbstlose Hingabe und den glühenden Wunsch, ein ideales Instrument zu schaffen, finden, das ihren Wünschen und Träumen Ausdruck geben könnte und ihre Persönlichkeit in ihren Werken widerspiegelt.

Zeitüberwindende Formgesetze der Musik

Von Wolfgang Sachse, Berlin.

Die Welt der Dinge und Geschehnisse ist dem Lebensgesetz des Werdens und Vergehens unerbittlich unterworfen. Soweit wir Menschen handelnd und erleidend an der Wirklichkeit teilnehmen, stehen wir auch unter diesem Gesetz der Vergänglichkeit. Der menschliche Geist kennt aber Wege, sich davon zu befreien. Einer dieser Wege ist das künstlerische Schaffen, das aus einer tiefen Sehnsucht nach wirklichkeitsüberdauernden, ewigen Werten entspringt. Bilden in Formen, Worten und Tönen ist ein Tun, durch das die menschliche Seele zu einem bleibenden Sein zu gelangen sucht. Kunstwerke leben noch, wenn die Menschen, die sie gestalteten, schon längst dahingegangen sind, natürlich nur so lange, wie sie nicht der Zerstörung oder der Vergessenheit anheimfallen. Zerstört oder vergessen zu werden ist ein Schicksal, das den künstlerischen Gebilden von außen her droht.

Scheint es jedoch nicht auch innere Bedingungen des Schaffens zu geben, die dem Ewigkeitsanspruch der Kunst entgegenwirken?

Der Künstler muß doch den Stoff zu den Werken, an denen er sein Erleben und Schauen ausdrücken und versinnlichen will, der Wirklichkeit entnehmen! Auch Kunstschöpfungen sind nur Gestaltungen des Raumes (Malerei, Plastik, Architektur) und der Zeit (Dichtung, Musik). Wenn man den Raum als etwas Beharrliches und die Zeit als etwas Fließendes anzusehen gewohnt ist, dann müssen uns die Raumkünste in ihrer statischen Ruhe dauerhafter erscheinen, weil ihre Gebilde so und nicht anders da sind und das Gesetz des ständigen Wechsels, dem das Leben offenbar gehorcht, jedenfalls nicht unmittelbar ersichtlich miterleiden. Dagegen müßte man glauben, daß die Zeitkünste als Künste der Bewegung zur Flüchtigkeit und Augenblickshaftigkeit verdammt sind, weil ihre Gebilde erscheinen und wieder vergehen.

Man bedenke: ein Musikwerk z. B. ist in der Notenniederschrift der Möglichkeit nach formgeschlossen, unverständliche und unbeweglich beständig vorhanden, es bedarf aber der sinnlichen Belebung, der Aufführung, wenn aus den Tonzeichen Töne werden sollen. Es erklingt, (bei keiner Aufführung ganz als dasselbe!) wird wirklich für längere oder kürzere Zeitdauer, und ist dann wieder verschwebt, nicht mehr in der Wirklichkeit vorhanden.

Während der Wiedergabe ist es auch niemals ganz da, ein Augenblick seines Auflebens fügt sich an den anderen, und die Entwicklung ist erst geschlossen, wenn die Verwirklichung schon ihren Abschluß erreicht hat.

Besitzt man hier im Hören nicht immer nur Fetzen, eine bloße Abfolge, die sich nicht zur gerundeten Gestalt formt und als feste künstlerische Einheit heraushebt, weil sie in der Zeit verfließt?

Dem Schöpfer des Werkes mag ja als ideale Einheit, als Ineinander, erscheinen, was so in der Zeit, also nacheinander, gleichsam Punkt für Punkt sich entwickelt. Haben aber die anderen Menschen, die bloß Empfangenden, die Möglichkeit, die Klangschöpfung als Ganzes zu erschauen?

Nur weil die Seele das zeitlich Geschehende selbst zeitlich bewegt begleitet, im Mitströmen aber nicht nur Strom ist, sondern die Fähigkeit zum Bewahren, zur Verdichtung und Gestaltbindung des Erlebten hat und dieses außerdem im Bewußtsein als Erinnerung behält, bearbeitet und zur Einheit zusammenfügt, können wir die zeitkünstlerisch sich entwickelnde Gestalt als entwickelte Gestalt, als Ganzheit auffassen.

Immerhin würde die subjektive Kraft des Zusammenschauens nichts nützen, wenn nicht in den Zeitkünsten selbst objektive, übergreifende Formgesetze wirksam wären, die ein Nach-Einander in ein Durch-Einander verwandeln und der Fliehkraft des zeitlichen Erscheinens des Kunstwerkes entgegenwirken.

In der Dichtung schaffen geistiger Zusammenhang, der Sinnaufbau der Sprache und die Logik und Folgerichtigkeit der Handlungsführung, in der Musik sind die ordnungsbildenden Prinzipien thematische Entwicklung, harmonischer Plan und rechtes Maßverhältnis der Teile.

Vergleicht man diese Künste, so stellt sich aber etwas Eigenartiges heraus.

Die Dichtung, soweit sie nicht als Stimmungs- oder Gedankenlyrik im Zeitlos-Zustandshaften des reinen Bildes, der reinen Empfindung, des reinen Sinnes ausdrückt, ist in ihrem Ablauf ganz an die Richtung der Zeit gebunden. Sie kann das Vergangene nicht wieder lebendig machen, kann streng genommen nie in ihren Anfang zurückkehren. Aus gewissen, in der sogenannten „Exposition" angelegten Voraussetzungen entwickelt sich eine zusammenhängende Handlung in

Spannung und Lösung, und am Ende steht ein neuer Zustand. Formelhaft ausgedrückt bildet ein dichterischer Ablauf eine Reihe abcd ... usw., in der jeder Zustand mit Notwendigkeit aus dem anderen folgt, bis die Kette abgeschlossen ist. Niemals gibt es dabei Wiederholung, eine Rückkehr zum Zustand a. Die Musik hat dagegen auch zeitentgegengerichtete Gestaltungsgesetze entwickelt, die, ähnlich wie in den Raumkünsten, architektonische Entsprechungen zwischen den Teilen des Tonkunstwerkes herstellen und rückläufige Beziehungen zwischen Ende und Anfang deutlich machen: die Bogenformen (Alfred Lorenz).

In ihnen prägt sich der Wille aus, die zeitunterworfene Musik gleichsam statisch auszurichten und damit das Fließende zu verfestigen, das Wechselnde beharrlich zu machen. Inhaltliches kehrt wieder, in gleicher Gestalt oder doch in ähnlicher Form, nur leicht abgewandelt und geraffter dargestellt. Der Plan dafür ist die Formel a b a mit ihren Spielarten und Ausweitungen, die alle besagen, daß sich im Wechsel etwas wiederholt und damit zur Ganzheit in und außer der Zeit bildet. So entstehen die musikalischen Bauregeln für dreiteiliges Lied, Dakapoarie, Rondo, Sonate, Fuge und auch für die Variation, die recht betrachtet nach der Abfolge a, a^1, a^2, a^3 usw. die Rückkehr zum a, zum Thema in der Urgestalt, fordert.

Es ist klar, daß der Bogengedanke in der Musik desto mehr zur Notwendigkeit wurde, je ausgedehnter, weitgespannter, verwickelter und selbstzweckhafter die Tongebilde wurden.

Dies geschah, je mehr die Musik eine eigene, eine „absolute" Kunst wurde. Eine einfache, knappe Melodie, z. B. eine kurze Volksweise, ist durch sich selbst verständlich und als Entwicklungsganzes auffaßbar. Sie hat vielleicht schon motivische Wiederholungen und Entsprechungen aufzuweisen in ihrem Ablaufe in der Zeit, bedarf aber noch nicht größerer inhaltlicher Rückverknüpfung. Je weiter aber die musikalische Erfindung ausschweift und Gedanken an Gedanken, Form an Form fügt, desto gebieterischer wird die Forderung nach der Wiederaufnahme von Früherem, damit die mörderische Zeit nicht die Sinneinheit des Ganzen und den Zusammenhang des Tongeschehens zerstört. Dabei wirkt auch die Triebkraft des Harmoniegefühls mit, die schon in der musikalischen Einstimmigkeit verborgen dahin gerichtet ist, den Grundton wiederzuerlangen, und bei Klangentwicklungen will, daß die Ausgangsharmonie nach längeren Modulationen abschließend und abrundend wiederkehrt. Es geht aber nicht nur um die Einheitlichkeit der Farbe — wenn man so sagen darf —, der Zwang zur Bogenbildung in der Musik erheischt thematisch-inhaltliche Wiederholung, konstruktive Entsprechung. Natürlich muß diese Wiederholung nicht „wörtlich" sein, wie z. B. oft beim Rondo, vielmehr ist es das Zeichen hochentwickelter musikalischer Formen, daß sie eine Zusammendrängung (oder Erweiterung), eine Umbildung in gewissen Grenzen bei der Wiederkehr als fesselnde Lösung des Bogenproblems bringen. Mehrere Male genau dasselbe, wenn auch mit Unterbrechung, zu sagen, hat nicht sehr viel Sinn, erzeugt jedenfalls in der Musik eine zu große Starre der Gestalt. Der etwas künstliche Eindruck z. B. der Dakapoarie rührt davon her, daß nach dem Neues besagenden Mittelteil der Anfangsteil völlig unverändert wiederkehrt. So sehr hier der Bogengedanke überspitzt ist, eine sehr bezeichnende und für die Ueberwindung der Zeitrichtung fruchtbare Form ist die Dakapoarie doch.

Nun ist gerade diese Form mit der Dichtung verbunden; dennoch stammt ihre Bogenregel nicht aus der Schwesterkunst, weil für diese eine Wiederholung, das heißt also auch die Rückkehr in eine vergangene seelische Situation, unnatürlich ist. Aus Gerechtigkeit gegenüber der dichterischen Entwicklung, die man nicht zurückgedreht sehen will, wird man sogar in manchem praktischen Falle die Anwendung des Dakapoprinzips bedauern müssen. Immerhin tut die Musik recht daran, die ihr innewohnende Möglichkeit architektonischer Abrundung und formaler Überbrückung der Teile, wie sie durch das rückwärts verbindende Bogenprinzip gegeben ist, auszunutzen. Der Stoff, mit dem sie arbeitet — die Töne und Klänge —, ist etwas so Abstraktes, daß seine sinnlich anschaubare Gestaltverfestigung nur mit diesem Mittel ganz erreicht werden kann.

Ohne die Bogenentsprechung, die ein fast statisches Gleichgewicht zwischen den Teilen herstellt, wäre die Musik eben nur gestaltloses, allenfalls stimmungseinheitliches Fließen und Verfließen in einer Richtung.

Es gibt, wie schon erwähnt, mancherlei künstlerische Mittel, um bei Befolgung des konstruktiven Prinzips des Bogens (Reprise) eine völlig inhaltsgleiche Wiederaufnahme von Früherem zu vermeiden: Verkürzung oder Vergrößerung der Maße des Wiederholten, thematische Auslassungen und Zusätze, Abänderung der harmonischen Anlage, Verkoppelung des alten Gedankens mit neuem Material, Veränderung der Reihenfolge bei vielgliedrigen Teilen, Vertauschung der übereinandergelagerten Stimmen und dergleichen mehr. Im Bereiche der Möglichkeit liegt auch eine metrisch-rhythmische Umformung des Stoffes.

Bei mehrsätzigen, zyklischen Musikgebilden sind es neben thematischen und harmonischen Entsprechungen vor allem Maßübereinstimmungen, die den baulichen Zusammenhang nach rückwärts sichern. Die Bedeutung der Zahl als Ordnungsgesetz der Zeitkunst Musik ist noch viel zu wenig erforscht. Es ist das bleibende Verdienst von Hans Meyer („Linie und Form"), diese Erkenntnis der musikalischen Formenlehre erschlossen zu haben.

Schwierig hat die Musik es stets, ihre statisch-architektonischen Gesetzlichkeiten durchzuführen, wenn sie sich mit der Dichtung vereinigt. So sehr sie es vermag, das Unsagbare auszudrücken und Seelisch-Unbewußtes sinnbildlich anschaulich zu machen, sie wird bei dieser Verschwisterung formal meist vor die Lage gestellt sein, sich unter- oder überzuordnen.

Verhängnisvoll war jedenfalls die Literarisierung der Tonkunst im Programmusikstil. Hier unterwarf sich die Musik, insofern sie dichterisches Geschehen abbilden wollte, freiwillig in ihrer geistigen Gestaltordnung einem Fremdgesetz, der einseitigen Zeitrichtung, und wurde bloße psychologische Abfolge oder tönender Bilderbogen (zufällige Prüfung!) Doch auch die Programmmusik verzichtete nicht ganz auf die Gesetze der absoluten Musik und sicherte sich durch Motivanknüpfungen und -wiederholungen eine eigene, wenn auch schon schwächliche Form.

Bezeichnenderweise war es die gleiche künstlerische Zeitströmung, die auf dem Gebiete der Dichtung, in der Lyrik, musikalische Wirkungen durch Klangspiel mit Worten erreichen wollte und sogar die Übernahme des Reprisenprinzips in der Versanordnung versuchte. (Letzteres in Albert Girauds „Pierrot lunaire").

Hier ist die natürliche menschliche Sehnsucht, die Grenzen zwischen den Künsten auf Grund innerer Verwandtschaftsbeziehungen aufzuheben, übertrieben.

Nun ist es ja, sieht man von diesen Verirrungen ab, immerhin eine durch zahllose bedeutende Werke belegte Tatsache der Kunst, daß Musik und Dichtung in gegenseitiger seelischer Ergänzung und formaler Verbindung zusammentreten können.

Gleichwohl wird das Tonschaffen in der Gestalt der absoluten Musik stets am freisten den Weg konstruktiver Formsicherung außerhalb des Zeitgesetzes einschlagen können. Befolgt die Musik dabei das Gesetz der Bogenverknüpfung, so wird aus einem zeitunterworfenen Nacheinander ein zeitüberlegenes Ineinander.

Zur Geschichte des deutschen Musikalienhandels

Von Wilhelm Altmann, Berlin.

Eine Geschichte des deutschen Musikalienhandels fehlt noch, sogar die Bausteine dazu sind nur spärlich vorhanden. Immerhin kann hier der Versuch gemacht werden, die Entwicklung in großen Zügen zu schildern.

Schon im 15. Jahrhundert hatte man angefangen, Musikstücke mittels Holzschnitts zu vervielfältigen. Den Vertrieb besorgte der Drucker. Als dann Ulrich Hahn 1476 in Rom zuerst Meßbücher mit zweifachem Druckverfahren (erst Linien, dann Noten) durch Lettern aus Metall herstellte, war die Verbreitung sehr erleichtert. Ihm folgte 1481 Jörg Reyser in Würzburg. Verbessert wurde das Verfahren seit 1498 durch Ottaviano dei Petrucci. Im 16. Jahrhundert wurden auch in Deutschland immer mehr Musikdrucke hergestellt, teilweise auch schon durch Kupferstich, und gehandelt, jedoch der Dreißigjährige Krieg schlug dem deutschen Musikalienhandel tiefe Wunden, die erst nach etwa drei Menschenaltern zu vernarben begannen, als auch die deutschen Tonsetzer mehr und mehr hervortraten. Selbst Johann Sebastian Bach fand keinen Verleger; er sah sich genötigt, selbst (sehr zum Schaden seiner Augen) den Kupferstich zu erlernen, und brachte zunächst im Jahre 1731 den ersten Teil seiner Klavierübung (6 Partiten) heraus. Zu seinen Lebzeiten ist überhaupt sehr wenig von ihm gedruckt worden. Bei dem 1747 herausgekommenen Gesangbuch Schemellis, zu dem er die Melodien geliefert hatte, stoßen wir auf den Namen des Leipziger Druckers und Verlegers Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719—94), dessen Druckerei bereits seit 1542 nachweisbar bestand. Diesem gelang es 1754, eine wesentliche Verbesserung des Notensatzes vermittelst teilbarer und beweglicher Lettern herbeizuführen und dadurch auch dem Musikalienhandel zu einem großen Aufschwung zu verhelfen. Das erste große Musikwerk, das er herstellte, war die dreibändige Partitur der Oper „Il trionfo della fedeltà" der unter dem Schäfernamen Ermelinda Talia Pastorella Arcada komponierenden sächsischen Kurprinzessin Maria Antonia Walpurgis (1756). Seine Erfindung verbreitete sich sehr rasch. Aber das große Publikum wollte zunächst von gedruckten Musikalien noch nicht viel wissen; noch 1770 klagte er, daß lieber geschriebene Noten verlangt würden, mit denen auch er weiter

zu handeln gezwungen war. Seine Lagerkataloge von geschriebenen und gedruckten Musikalien sind auch heute noch eine sehr wichtige musikgeschichtliche Quelle. Er verband übrigens auch mit seinem Geschäft, in dem auch der Buchverlag eine wichtige Rolle spielte, einen Klavierhandel.

Dieser Verbindung des Musikverlags mit Buchverlag begegnet man heutzutage viel weniger als der mit Instrumentenhandel; heute vertreibt eigentlich jede Musikalienhandlung auch Instrumente und vor allem auch Schallplatten; auch so manche der großen Musikverlage unterhalten ein derartiges Sortimentsgeschäft.

Das Haus Breitkopf, das bereits 1750 eine Leipziger Sehenswürdigkeit war, firmiert seit 1795 Breitkopf & Härtel. Gottfried Christoph Härtel (1762—1827), der damals eintrat, übernahm allein bereits 1796 das Geschäft, das heute noch im Besitz der Nachkommen zweier Töchter des letzten Härtels ist. Unter diesem ersten Härtel wurde die Firma bereits die bedeutendste in Deutschland; erwähnt sei nur noch, daß sie zwischen 1798 und 1848 die Allgemeine musikalische Zeitung herausgab, 1798 die erste umfangreiche Ausgabe von Werken Mozarts und 1799 die gleiche Haydns herausgab, auch von Beethoven Wichtiges verlegte. Die vollständigen Ausgaben der Werke Bachs, Beethovens, Mozarts, Chopins, Schuberts, Schumanns, Wagners, Haydns (noch nicht abgeschlossen), Liszts (dsgl.) und viele andere große Unternehmungen erhöhten den Ruhm der Firma, die auch für die Verbreitung von Werken der lebenden Tonsetzer sich immer nachdrücklich eingesetzt hat und neuerdings wieder die in den Kreisen der führenden Musiker besonders geschätzte Allgemeine Musikzeitung herausgibt.

Eine bedeutende Konkurrenz erwuchs ihr in dem von Bernhard Schott († 1809) 1770 in Mainz gegründeten Musikverlag, der auch selbst die Herstellung besorgte und seit etwa 1800 dazu die Lithographie sehr heranzog. Auch heute ist die Firma B. Schott's Söhne noch von größter internationaler Bedeutung. Sie hat die wichtige Zeitschrift Cäcilia 1824—1848 und die Süddeutsche Musikzeitung 1854—69 herausgebracht, Beethovens neunte Sinfonie und Hohe Messe, Wagners Ring des Nibelungen, Meistersinger von Nürnberg und Parsifal verlegt und besonders den Opernverlag gepflegt. In neuester Zeit veröffentlicht sie auch wieder Zeitschriften.

Eine weitere süddeutsche Firma von größter Wichtigkeit ist Johann André, 1784 in Offenbach am Main gegründet; auch sie hat sich mit der Herstellung besonders der Lithographie bedient und, da sie von Mozarts Witwe dessen reichen musikalischen Nachlaß erworben hatte, sehr viel zur Verbreitung der Werke dieses Meisters beigetragen.

Zwei Jahre vorher hatte F. E. C. Leuckart in Breslau eine Musikalienhandlung gegründet, die, besonders nachdem sie von dem Besitzer Constantin Sander 1870 nach Leipzig verlegt war, zu großer Bedeutung gelangt ist. Sie pflegt neuerdings vor allem ernste Orchester- und Chormusik. Constantins Sohn Martin († 1930) hat es verstanden, sich die Verbindung mit bedeutendsten Tonsetzern, u. a. auch mit Richard Strauß, zu sichern.

In dem kleinen Bonn, der Geburtsstadt Beethovens, errichtete der Hornist der kurfürstlichen Kapelle Nikolaus Simrock (1752—1835) um 1790 eine Verlagshandlung, die allmählich zu großer Bedeutung gelangte, besonders als dessen Enkel Fritz († 1901) 1870 nach Berlin übergesiedelt war. Er wurde der Hauptverleger von Brahms und Dvoraks. Unter seinem Neffen Hans, der leider schon 1910 starb, und unter tüchtigen, ihn ersetzenden Verwaltern behielt diese Firma ihre große Bedeutung, doch ein Sohn von Fritzens Tochter war den Aufgaben in der schwierigen Neuzeit nicht gewachsen, so daß die Firma in fremde Hände überging und eigentlich nur noch dem Namen nach innerhalb eines Konzerns fortgeführt wird.

Die einzige Berliner Musikalienhandlung großen Stils, die noch ins 18. Jahrhundert hineinreicht (1795), ist die Schlesingersche Musikhandlung, die seit 1864 der Familie Lienau gehört und neuerdings unter diesem Namen geht. Ihr Begründer stand in engen Beziehungen zu Weber und hat auch einige der letzten Beethovenschen Werke verlegt. Schon vorher aber bestanden in Berlin Musikverlage, vor allem der Hummels, der durch seine vielen, meist durch den Titel irreführenden Nachdrucke geradezu berüchtigt war. Nicht minder wichtig wie der Schlesingersche Verlag wurde der besonders die Oper berücksichtigende von Ed. Bote & G. Bote in Berlin, der im nächsten Jahre auf eine hundertjährige Tätigkeit zurückblicken wird. Später erlangten in Berlin noch besondere Bedeutung, außer dem von Bonn verlegten Simrockschen Verlage, die Firmen Adolph Fürstner*) gegründet 1868, die sich alle Opernwerke von Richard Strauß und Pfitzner gesichert hat, und Ries & Erler, gegründet 1872; diese Firma hat ebenso wie Fürst-

*) Die Firmen Bote & Bock u. Adolph Fürstner waren bis vor kurzem nichtarisch. Anmerk. d. Schriftleitung.

ner auch einige ältere Verlage aufgekauft und ist neuerdings besonders erfolgreich auf dem Gebiet der Orchesterkomposition. Doch kehren wir nach dieser Vorwegnahme wieder an den Anfang des 19. Jahrhunderts zurück.

Ein in der späteren Zeit besonders wertvoller und auch heute noch in größtem Ansehen stehender Musikverlag wurde 1800 in Leipzig von zwei Musikern, Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel, begründet; seit 1813 heißt er nach dem damals neuen Besitzer C. F. Peters. Durch die seit 1867 herausgebrachten Klassikerausgaben ist er weltbekannt geworden; vernachlässigt ist aber von ihm auch nie die Verbindung mit den Lebenden*).

Selbstverständlich fehlte es auch in Wien, das ja lange Zeit die erste Musikstadt im alten Deutschen Reich und auch noch später war, nicht an Musikverlegern; ich erinnere an Artaria (1770), Mollo, Diabelli, vor allem an Steiner (1803); in die letztere Firma trat 1810 Tobias Haslinger ein, nach dem das heute noch bestehende, seit 1874 der Familie Lienau gehörige Geschäft bald darauf firmiert hat.

Ganz besonders wichtig wurde der 1807 in Leipzig gegründete Musikverlag Friedrich Hofmeister dadurch, daß er 1829 das von Whistling ins Leben gerufene (1816) Handbuch der musikalischen Literatur übernahm und fortführte, dazu auch seit 1830 einen Monatsbericht und seit 1852 auch einen Jahresbericht erscheinen läßt. Diese Veröffentlichungen sind das unentbehrliche Handwerkszeug für den Musikalienhandel, konnten aber bisher die im Ausland gedruckten Musikalien nur teilweise erfassen, denn dieser eigentlich notwendigen Ergänzung steht die betrübende Tatsache entgegen, daß der Absatz kaum die Unkosten neuerdings deckt, was eine Folge der noch zu besprechenden Notlage der Musikhändler ist.

Auch in Hamburg entstand seit 1813 der immer bedeutend werdende Verlag August Cranz, der seit 1897 nach Leipzig verlegt ist, nachdem er sich 1876 durch den Ankauf der Wiener Firmen Mechetti, Spina und Schreiber wesentlich, besonders durch Operetten von Johann Strauß, Suppé usw., vergrößert hatte.

Mit Stolz blickt der deutsche Musikhandel auch auf die Leipziger Firma Kistner & Siegel, unter der seit 1923 der alte Verlag Probst von 1823, seit 1836 in Firma Friedrich Kistner, und der 1846 gegründete Verlag C. F. W. Siegel von der auch den musikalischen Buchverlag sehr pflegenden Familie Linnemann vereinigt worden sind. Endlich sei noch Henry Litolffs Verlag in Braunschweig gedacht, der eine Fortsetzung des dortigen Verlags G. M. Meyer jr. ist und seit 1864, also vor der Firma Peters, treffliche Klassiker-Ausgaben in einem kleineren, bald auch von anderen übernommenen Format herausgebracht hat und neuerdings sich sehr in den Dienst der Lebenden stellt.

Vor Beginn des Weltkriegs stand der deutsche Musikalienhandel, insbesondere der vorwiegend in Leipzig vertretene Musikverlag unerreicht da; er war auch gegen Nachdruck im wesentlichen selbst (seit 1913) in Rußland geschützt, wo das Freibeutertum bis dahin geherrscht hatte. Dort wurde, als der Krieg ausbrach, sofort das den Markt beherrschende deutsche Zimmermannsche Musikgeschäft, das noch heute in Leipzig weiterbesteht, vernichtet, indem u. a. die Klaviere durch die Fenster auf die Straße geworfen wurden. Nicht bloß, daß der sehr große Handel mit dem Auslande ganz aufhörte, wurden dort nunmehr auch Klassikerausgaben in großer Zahl herausgebracht, die auch nach dem Friedensschluß den deutschen Handel sehr schädigten. Die Revolutionszeit, noch mehr die Inflationszeit, lastete gleichfalls schwer auf dem Musikalienhandel. Die Verarmung des der Musik besonders geneigten Mittelstandes brachte eine riesige Einschränkung des Musikunterrichts und damit des Bedarfs an Musikalien; dazu wurde durch die mechanischen Musikinstrumente und den Rundfunk der Wunsch, selbst Musik zu treiben, bei vielen unterdrückt. Kein Wunder, daß, da Musikalien nur noch in sehr geringen Mengen gekauft werden, fast alle Musikverlage notleidend geworden sind. Die meisten Orchesterwerke werden jetzt sogar nur abschriftlich hergestellt und so verliehen. Der Staat kann leider auch nicht für bessere Absatzverhältnisse sorgen. Ein Lichtblick aber ist seit kurzem vorhanden: die Reichsjugendführung will in der H.-J. auf ernste Musikausübung drängen. Das wird auch dem Musikhandel zugute kommen, der hoffentlich in absehbarer Zeit wieder leistungsfähig und auch gewinnbringend werden wird.

Von den vielen Leipziger Verlagsfirmen stehen besonders noch in Ansehen Robert Forberg (gegr. 1862), Otto Forberg (gegr. 1887), Daniel Rahter (gegr. 1879) und J. Rieter-Biedermann (gegr. 1849) seit 1917 in enger Verbindung mit C. F. Peters.

*) Heute ist die Firma C. F. Peters ein nichtarisches Unternehmen. Anmerkung der Schriftleitung.

Neuorientierung konzertanter Klaviermusik?

Eine Übersicht von Neuerscheinungen für Klavier.

Von Paul Egert, Berlin.

In wenigstens einer Hinsicht hat heute schon das musikalische Konzertwesen unbestreitbar eine notwendige Reformierung erfahren, und zwar durch den Nationalsozialismus. Der Führer prägte auf dem Parteitag der Ehre den klassischen Satz: „Es kann kein Mensch eine innere Beziehung zu einer kulturellen Leistung besitzen, die nicht in dem Wesen seiner eigenen Herkunft wurzelt."

Dieser Grundsatz enthält in genereller Form eine Reihe von Einzelwahrheiten, die uns inzwischen zu Tatsachen geworden sind, auf dem Gebiete der Tonkunst z. B. die Überwindung des Standpunktes „l'art pour l'art", oder das Aufgeben des kompositionellen Strebens nach unbegrenzter individueller Freiheit, oder die Verpflichtung zur Neuformung aus Blut und Boden heraus, nach den Vorbildern etwa Schuberts und Chopins und der vorklassischen Musikkultur; es steckt aber noch eine weitere Verpflichtung darin, die uns Heutigen unausgesetzt wieder zugerufen werden muß, damit sie restlos in das praktische Kulturleben verwirklicht eingehe. Und zwar betrifft sie das Verhältnis des Ausübenden zum Hörer. Während früher sich eine unüberbrückbare Kluft auftat zwischen dem Künstler und Dilettanten einerseits und dem Publikum andererseits, verstieg sich die Kunst in immer höhere Regionen eines luftleeren Raumes. Die erschütternden Auswirkungen dieses Zustandes ist uns noch aus der Zeit vor der Machtübernahme mehr oder weniger bewußt in Erinnerung; ohne die Ursache und Wirkung zu erkennen, stand jeder Versuch wirksamer Abhilfe vor einer allgemeinen Ratlosigkeit, und interessant ist jetzt die Lektüre der Betrachtungen über „trostlose und unwürdige Zustände im Musikerberuf", die Stephan Krehl im „Musikerelend" darstellte, nämlich wie es nicht sein soll, und wie die Maschinerie ohne autoritäre Führung niemals richtig funktionieren kann. Dieser Erkenntnis aber waren die damaligen Kunstproduzenten und Kulturpolitiker, Krehl und andere Leidtragende nicht fähig.

Wird die große Masse der Anteilnehmer am Kunstleben, der Musikhungrigen zum bloßen „Publikum", an dessen Wesen der „Künstler" kein Interesse hat, auf dessen Bedürfnisse er keine Rücksicht nimmt, so hat diese Art des Kunstbetriebes das Daseinsrecht verwirkt. Auf ein gesünderes Kunstleben greifen wir daher zurück, wenn wir erstens von der Kunst verlangen, daß sie aus der Volksgemeinschaft hervorgeht und sich von ihr nicht absondert, und zweitens, wenn wir in der Kunst das bringen, wonach Millionen sich sehnen, was der „Gemeinde", den „Liebhabern" wirklich seelisch-geistiges Brot sein kann. Der an der Kunst völlig uninteressierte Rest wäre dann noch „Publikum" im alten Sinne, welches in allmählicher Aktivierung durch Volkslied oder Volksmusikpflege sich der elementaren Stärkung durch deutsche Musikpflege bewußt werden sollte. Die Aufgabe der Persönlichkeitserziehung ist gewiß nicht einfach; sie kann als kultureller Plan nicht in einem oder in vier Jahren gelöst werden. Und die Erziehung und Gewinnung des letzten „Publikum"-Restes halte ich nicht für so schwer, wie die Erziehung der „Künstler", die Routine haben. Nach Busoni wandelt die Routine „den Tempel der Kunst um in eine Fabrik; sie zerstört das Schaffen; denn Schaffen heißt: aus Nichts erzeugen; die Routine aber gedeiht im Nachbilden". Die Musik ist nicht für sich da; sie ist vielmehr als seelische Sprache des Volkes für den Menschen da. Der Mensch des Dritten Reiches ist ein anderer als der dumpf-hoffnungslose, materialistisch egoistische und als ökonomische Handelsware mißbrauchte, seelisch tote Mensch vergangener Zeiten. Der Impetus, das große Geschehen der nationalsozialistischen Revolution hat als erstes großes, weithin sichtbares Wunder dem Menschen Glauben und zuversichtliches Hoffen gebracht. Wie stellt sich nun die „hohe Kunstmusik" zu dieser elementaren seelischen Wandlung? Wird sie in der Routine, in der Gewohnheit, im ständigen Wiederkäuen vorher schon viel besser verarbeiteten Gedankengutes verharren, oder wird sie versuchen, mitzumarschieren, dem neuen Lebensgefühl des Deutschen Ausdruck zu verleihen, wie sich solcher schon in Neuschöpfungen der Architektur, Plastik, Lyrik, Schauspielkunst usw. kundtut? Mögen sich die Komponisten unbekümmert um musikalische Unkenrufe gelehrter Fachleute von gestern bemühen, ohne Routine zu schreiben, das Leben leben, wie es sich heute darstellt, und nicht immer nur konservative Gesellenstücke schaffen, die den Richtlinien des einen Meisters entsprechen, von dem sie gelernt haben.

Dilettantismus im üblen Sinne ist dann gegeben, wenn die angewendeten Mittel im Mißverhältnis zur Aufgabe stehen; aber innere Unehrlichkeit des Gestalteten ist auch Kitsch, und Scheinwerte her-

ausstellen von einer Anschauung, zu der man sich nicht aus Herzensgrund bekennen kann, ist verwerflich im höchsten Grade. Die Kunst hat viele Stufen zur Vollkommenheit, und wer nicht den Anschluß an die Volksgemeinschaft findet, der möge ruhig Belletristik aus Opposition schreiben. Nach diesen manchem vielleicht unwichtig oder unnötig scheinenden Vorbemerkungen wollen wir uns eine Reihe von Neuerscheinungen für Klavier ansehen. An die Spitze ausgewählter Werke für zwei Klaviere stelle ich ein ausgezeichnetes und fesselndes Werk von Karl Höller aus dem Jahre 1933, „Tokkata, Improvisationen und Fuge", op. 16 (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig). Gediegenes musikantisches Können und tiefes musikalisches Erleben haben diesen jungen Komponisten rasch als Künder reichen und vielgestaltigen Ausdrucks bekanntgemacht. Unerschöpfliche Klangwirkungen und unbekümmertes Musizieren in motorischen Bewegungsformen charakterisieren Werk 16 als reife Frucht sehr ernster Studien bei den ersten Meistern unserer letzten und vorletzten positiven Musikentwicklung. Über Reger hinaus geht eine (scheinbare) Mühelosigkeit der Fortentwicklung, die ohne weiteres Flächen erkennen läßt; das Gefühl des Gleichgewichts, des proportionierten Gestaltetseins und die Ökonomie der großen Pinselführung, die mühelos größere Strecken als Teile eines noch größeren Ganzen organisch erstehen läßt, erfüllt den Spieler mit dem selbstverständlichen Gleichschritt der Persönlichkeit, die hier musikalisch mitreißt. Keine Atomistik einzelner Motiv-Aphorismen, sondern Flächen; kein aufdringliches formales Abgrenzen und Schachteln, sondern ein großzügig gespannter Bogen vom Anfang zum Ende in epischer Gelassenheit, trotz allen ekstatischen und mystischen Entladungen. Wenn es andern so geht wie mir, der ich von der ersten Bekanntschaft des Werkes an fast täglich innerlich gezwungen bin, das Stück vorzunehmen, dann dürfte es als Talentprobe eines vielversprechenden Komponisten nicht ohne Nutzen gerne gespielt werden. Technisch ist das Stück „griffig" oder „handgerecht" gesetzt, beide Spieler sind vollkommen gleichberechtigt; dem großen geschlossenen Aufbau von der virtuos beherrschten Form der Tokkata, dem vierfach variierten Thema zur Fuge hin entspricht es, daß die Polyphonie nicht in mathematischer Linearität haarspalterisch aufgeteilt ist, sondern in „handfester" Zusammenfassung zu meistens dialogisierender Mehrchörigkeit als ein Zug ins Monumentale sympathisch berührt.

Julius Weismann legt mit der Partita, op. 107, und mit der Sonatine a-Moll, op. 122 (Edition Steingräber Nr. 2672 und Nr. 2673), beide Werke für zwei Klaviere vierhändig, weitere Proben seines satztechnisch außerordentlichen Könnens ab. Zwei Fugen zu gleicher Zeit spielen, die eine im Vierviertel-, die andere im Dreiviertel-Takt, und doch keine Katzenmusik machen, dazu gehört etwas! Aber nicht nur dieser vierte Satz der Partita, auch der zweite, der spiegelförmig in der Gesamtanlage und im Thematischen (Spiegelkanon) verläuft, ist kunstvoll und klingt. Rhythmische und spielerische Einfälle beleben die manchmal etwas häkelige und nicht leicht zu spielende Partita; vitaminreicher aber ist die Sonatine, die mit Kraftstellen und Empfindung durchtränkter vor jener den Vorzug der Klarheit und Einfachheit hat. Man wird beide Werke nicht ohne Nutzen studieren können, ihr substanzieller Gehalt enthüllt sich erst nach gehörigem Versenken in ihre eigentümliche Diktion. Eine Überraschung ist die von Czerny 1854 selbst verfaßte zweite Klavierstimme zu seinen ersten 30 Etüden aus der „Schule der Geläufigkeit", die Willy Rehberg herausgibt (Edition Steingräber Nr. 2674). Sie kann als durchaus gleichberechtigte Gegenstimme zu den Etüden der „Schule der Geläufigkeit" mit ihnen zugleich, aber auch als selbständige Stücke gleicher Stilistik (und Thematik) ohne sie gespielt werden. Zu letzterem ist vielleicht eher zu raten, da die Czernyschen Etüden doch keine „Vortrags"-Stücke sind, sondern als Stücke klarster Volubilität äußerste Konzentration auf die technisch reine Darstellung allein erfordern; das gleichzeitige Mitspielen anderer Etüden, die zwar dazu passen, aber ihrerseits auch wieder nur Fingergeläufigkeit pflegen sollen, lenkt ab von der kritischen Exaktheit auf einem Klavier. Sie sind eben nicht Etüden, die der Übung des Zusammenspielens auf zwei Klavieren speziell gewidmet sind.

Eine Eroberung im wahrsten Sinne des Wortes bedeutet die verdienstvolle Übertragung der „Ungarischen Fantasie", op. 54, von Franz Schubert und der „Variationen As-Dur", op. 35, des gleichen Meisters, die der feinsinnige Klavierkenner B. Hinze-Reinhold für zwei Klaviere bearbeitet hat (Edition Steingräber Nr. 2675 und Nr. 2676). Möglichste Wahrung des für das Vierhändigspielen auf einem Klavier geschaffenen Originals ließ in der vorliegenden Fassung für zwei Klaviere die herrlichen Schöpfungen Schuberts eigentlich noch schöner erstehen, als sie uns sonst erschienen; sie sind nicht nur leichter zu spielen, sondern auch durch sinnige Verteilung auf zwei Spieler verständlicher, d. h. aus den Fesseln der Halbierung

in „oben" und „unten" befreit worden. Es ist zu verwundern, daß nicht schon früher das Beispiel Liszts (Wanderer-Fantasie) dazu anregte, diese schönen Werke in eindrucksvollerem Satze erstehen zu lassen! Willy Rehberg hat den Walzer „Rosen aus dem Süden" von Joh. Strauß wirkungsvoll für zwei Klaviere gesetzt (Edition Steingräber Nr. 2677). Auch hier ist gute Haus- und Konzertmusik geschaffen, auf die empfehlend hinzuweisen ist. Doch hätte der erfahrene Klavierkenner ruhig von seinem Vorrecht einer flüssigeren Klavierbehandlung an einzelnen Stellen Gebrauch machen können und müssen.

Nicht immer überzeugend wirkt das Klavierkonzert op. 37 von Karl Schäfer (Verlag Willy Müller, Karlsruhe). Gleich das erste Thema ist nicht imstande, einen symphonischen Schwung zu motivieren; das stramme Schlagzeugspielen im Schlußsatz ist nicht jedermanns Geschmack. Unsere Erwartungen von der Plastizität der Themen, von großrhythmischen Durchführungen, von Motiven und Motivelementen, charaktervollen Gegensätzen und Klarheit des Aufbaues werden nicht erfüllt. Am charaktervollsten erscheint dagegen der zweite Satz mit schöner Thematik (hypolydisch) im Orchesterspiel und bedeutendem Wiedereintritt des cantus fluidus in machtvollen Klaviermaßen. Doch läuft zuviel Mittelmäßiges mit unter; die Durchdringung des Inspirierten bis in die letzten Abzweigungen hinein ist nicht gelungen. Schließlich wäre eine gut durchgeführte Fuge mit diesem Thema, die genau „stimmt", schöner; den Eindruck des Leeren und nicht gänzlich Durchgearbeiteten erlangt man vielleicht dadurch, daß bei der Abfassung des Konzerts nicht genug Selbstzucht geübt wurde.

Wenn abschließend erst auf die gediegene Klavier-Suite Nr. 1 des Sudetendeutschen Johannes Bammer (Verlag Hug, Leipzig-Zürich) und auf die „Obras para piano" des Spaniers C. Ashelm (Union Musical Espanola) hingewiesen wird, so deshalb, weil sich das hierin kundtuende Streben merklich abhebt von den vorher genannten Werken. Die vor nunmehr 6½ Jahren geschaffene fünfsätzige Suite von Bammer ist stärker in den langsamen, ausdrucksvollen und den kraft-pathetischen Stellen, während der Spanier seine Domäne in der feurig durchgeführten Gattung des Konzertwalzers, des Impromptu, Nocturno und der kleinen Fantasie hat. Aus unscheinbaren Anfängen, die aber in rhythmischen Floskeln die Motivation feurigen Temperaments durchblicken lassen, entfaltet sich ein grandioses Rauschen eleganter Melodik, die dem solistischen Spieler manche Gelegenheit zu bravourösen Effekten gibt; Bammer ist ernster, romantischer und deutet oft nur an, wo andere vielleicht ausgeführter gemalt hätten; dafür aber scheint er sich bei manchem aufzuhalten, was sich kürzer sagen ließe. So ist z. B. der 5. Satz steif und trocken, es fehlt an dem Öle eines griffigen Klaviersatzes, nach dem der Charakter des Satzes doch geradezu drängt; und das „Con fuoco" Seite 22 ist nach Chopins „Con fuoco" aus op. 38 in dieser Hinsicht beinahe sanftmütig zu nennen.

Volkstümlicher Chorgesang

Von Martin Fischer, Berlin.

1) Singebuch des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands. Unter Mitwirkung des Musikausschusses des Reichsverbandes herausgegeben von Walter Lott. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig. Preis des Heftes (Singpartitur) 70 Pfg., Mengenpreise ermäßigt.

2) Der Landchor. Eine Sammlung von Chorgesängen (gemischter, Männer- und Frauenchor), herausgegeben von Dr. Walter Lott. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig. Einzelblätter (Singpartituren) zu 10, 15 und 20 Pfg.

3) Volksliedsätze zeitgenössischer Komponisten (Männerchöre). Verlag Tonger, Köln a. Rh. Einzelblätter (Singpartituren) zu 15, 20 und 25 Pfg.

Die vorliegenden drei Sammlungen, die erste ausdrücklich autorisiert, die zweite durch die Person desselben Herausgebers wohl gleichsam halbamtlich, die letzte dagegen mehr dem verlegerischen Wagemut entspringend, geben Gelegenheit, nach der Bewegung auszuschauen, die den volkstümlichen Chorgesang in Zeiten des Umbruchs allein am Leben halten kann. Wir beabsichtigen nicht, die Sammlungen ins Einzelne gehend durchzusprechen; ein Querschnitt durch die Hauptgruppen des Liedgutes dürfte besser zeigen, in welcher Richtung fortgeschritten wird.

A) Bearbeitung überkommenen Volksliedgutes.

Volksliedgesang durch den mehrstimmigen Chor ist ein schwieriges Problem, von dem eine, viel-

leicht die einzige, wirkliche Lösung bisher nur den alten Meistern gelungen ist. Ein Volkslied hört man nämlich nur solange, als man es noch nicht selbst singen kann; sonst stimmt man einfach mit ein. Solange also ein Chor eine exklusive Gesellschaft zur Übung und Vorführung gehobener musikalischer Kunst sein will, bleibt er zum rechten Volksliedgesang untüchtig. Der Anreger des „Volksliederbuches" der vergangenen Epoche (des sogenannten „Kaiserliederbuches"), Wilhelm II., hat das ganz richtig beobachtet, wenn er auf einem Sängerbundesfest äußerte: „Wenn so ein Verein ein Volkslied von acht oder neun Strophen vorträgt, alle gleich, ohne jeglichen Wechsel der Harmonie, so ist das einfach langweilig und macht Propaganda gegen die Sache. Freilich singen sie dann einmal langsam, einmal schnell, einmal leise und ein anderes Mal stark, aber es bleibt doch immer dasselbe. Einzelne Strophen müßten in der Harmonie oder sonstwie nach dem Sinn des Textes verschieden sein, ohne daß die Melodie sich änderte." So muß Volksliedgesang von einer Gesellschaft empfunden werden, in der das völkische Bewußtsein mehr intellektuell, kulturell als so elementar blutsmäßig lebendig ist, wie es sich im Volkslied ausspricht. Darum dringt sie ins Volkslied nur soweit vor, als es sich dem anspruchslosen Gefühl angleichen läßt, in den empfindsamen Ton des Gesellschaftsliedes einklingt, oder sie macht es sich interessant. Daher kommt dann das Nebeneinander von sentimentaler Einfalt auf der einen und fast erdrückender Darstellungskunst auf der andern Seite in der Volksliedbearbeitung der vergangenen Zeit.

Daß demgegenüber schon seit Jahrzehnten das alte echte Volkslied im wesensgemäßen Satz seiner Meister wieder erweckt wurde, deutet die innere Wandlung gegenüber dem Volkslied an. Wir lernten wieder Lieder kennen und schätzen, die von völkischer Einheit des Denkens und Fühlens und nicht bloß von volkstümlicher Empfindsamkeit zeugen; und wir lernten sie in einem Satz singen, der nicht auf interessantes und wirksames Darbieten, sondern auf Mitsingen eingestellt ist. Wie die Individuen wohl alle ihren eigenen Weg gehen müssen, in diesem Wege aber doch wesentlich gleichgerichtet sind in ihrer gemeinsamen Artung, die sie alle auf ihre Weise zur Darstellung bringen, so singen die verschiedenen Stimmen jener alten Sätze das Volkslied, aus dem sie alle leben und auf das sie alle hinweisen, einladend zum Mitsingen: Sei der Unsere und doch ganz du selbst. Aus dem darbietenden Chor wird der Singkreis, offen für alle, die mittun wollen und können; für die, die das nicht können, singt er stellvertretend, in seiner Offenheit von der inneren Gemeinschaft aller getragen. Spiegelt sich diese Entwicklung in den neuen Volksliedsätzen? Im Zahlreichsten zeigen sie uns erst, wie weit wir noch der verflossenen Epoche verhaftet sind. Es ist ja eben ein Werden, kein krasser Umbruch. So finden wir denn heute noch den sinnig platten Absenker des interessant ausgemalten Volksliedes, wie ihn besonders der Männerchor pflegte, der wohl ein halbes Jahrhundert zu einem großen Teil nur ein bierselig blödelnder Verwandter des gemischten Chores war. Mit Rätätä, Trara begleiten die herzigen Tenöre das vom Bariton mannhaft angestimmte schelmische „Soldatenlied" (Tonger 2320). Imitation und Kanon haben die Setzer um 1900 auch schon gekannt, und wenn uns auch mancher nette Nachklang (Singbuch Nr. 10, Tonger 2330 Nr. 2) gelingt, so glauben wir doch, daß unsere Jugend, die einmal in die Chöre nachrücken soll, Scherzlieder wie das von Hans Lang ganz nett bearbeitete (Landchor c 9) lieber einstimmig singen wird.

Der große Verwandte dieser Stücke ist das schlichte Volkslied im reichverbrämten harmonischen Gewande. Die leuchtende None über dem kleinen Septimenakkord, freundliche und warme Be-Tonarten, das können wir heute beinahe noch ebenso „schön" wie ehedem („Ein Winterabend") von Otto Siegl, auch Tonger 2330 Nr. 1). Aber gelernt haben wir doch schon einiges. Im allgemeinen ist die Harmonik schlichter geworden. Aber sie ist zu einem einheitlichen System noch nicht fortgeschritten, so daß man zu den meisten Harmonisierungen nur sagen kann, daß es „auch so geht". Einige Rückstände sollten noch überwunden werden, besonders das schier unumgängliche Überbrücken der Kadenzen mit ein paar parallelen Durchgängen. Der stufenweise abwärts schreitende Baß, der jede dominantische Funktion hintertreibt, ist zur Manier geworden. (Vor allem Knabs Sätze im Singebuch, auch Landchor A 18 und E 5). Gute Fortschritte macht der Volksliedsatz vor allem beim geistlichen Lied (Tonger 2322, 2326). Von da aus kommen dann wohl zunächst die geringstimmigen Versuche zu einer Linienkunst, wie sie Landchor C 8 und Tonger 2318 Nr. 2 bieten. Das ist noch sehr im Anfang begriffen, aber wo es hin will, zeigt Walter Rein (Landchor D 12) mit einer schönen Durchführung einer wohl selbst geschöpften hübschen Weise zu einem Text von Claudius. Ähnliche Versuche werden gemacht mit der Hinzuziehung von Instrumenten, um aus der chorischen Abgeschlossenheit ins offene Musizieren zu kommen (Landchor E 1, A 25, auch zwei Sätze von Grabner im Singebuch, Nr. 1 und 21). Das erreicht noch lange nicht

das Vorbild der alten Meister des 17. Jahrhunderts, denen es gelang, instrumentale und vokale Linie wesensgemäß und doch verschmolzen zu gestalten. Aber der Weg ist beschritten.

B) Tanz- und Scherzlieder.

Damit rühren wir an ein besonders schwaches Gebiet des Chorgesanges von ehedem. Tanz und Lied hatten ihre urwüchsige Verbindung verloren; wo sie noch zusammentrafen im Schlager, waren sie beide in sittliche Entartung versunken. Sonst hängte man wohl noch den Gesang an gute Tanzmusik, aber solche Bearbeitungen etwa Strauß'scher Walzer für gemischten oder Männerchor waren eine Barbarei gegen beide, den Tanz wie den Chorgesang. Das Scherzlied mußte daher, den mitreißenden tänzerischen Ton entbehrend, handfeste Stimm-, Wort und Sinnkomik suchen. Es war ja auch mehr auf Publikumswirkung als auf mitsingende Freude abgestellt.

Es ist erfreulich, daß auch hierin die Neubesinnung seit langem auf dem Wege ist. Singkreise wenden sich dem Volkstanz zu, alte Lieder mit einer urtümlichen Verbindung von Tanz und Gesang werden wieder gesungen. Was bietet die neue Komposition an Früchten dieser Bewegung? Man singt auch noch das alte Wortspiel von der Art des „Rabenschnabelschnupfen" (Landchor B 23) und herzige Liedlein vom „Hänschen", dem „Rotschwänzchen", das zum „Singekränzchen" muß (Landchor F 6). Da ist aber auch schon das Lied vom faulen Schäfer (Text von Goethe), dem Hermann Grabner eine ansprechende Vertonung gegeben hat (Landchor F 2). Die beste Gabe aber dürften die Tanzchöre bieten, die Hermann Simon (Singebuch Nr. 9), Hubert Eckartz und Robert Carl (Tonger 2319 und 2321, diese beiden für Männerchor) darbieten. Hier ist wirklich die Tanzform chorisch erfaßt und dargestellt, und es scheint, daß die neuen Volksfeste mit den Aufgaben, die sie den Chören stellen, anregend gewirkt haben. Mit solchen Gesängen gewinnt ein Chor sicher besser Herz und Ansehen des Volkes und damit Lebensberechtigung als mit komischen oder sentimentalen Vorträgen, die den Hörer doch geringer einschätzen, als er geartet ist.

C) Besinnliche Chorliteratur.

Seit sich der Zusammenhang mit der Religion bei Chor und Hörern so weitgehend gelockert hat, suchen die Chöre Ersatz für die geistliche Musik in vertonten Lebensweisheiten und höherer Lyrik. Das ist nun leider selten glücklich gelungen. Die philosophischen Erkenntnisse der Denker und die subtilen Empfindungen der großen Lyriker kommen selten der Vertonung für Chor entgegen. Die an der symphonischen Kunst geschulte Musik vermochte wohl Sologesänge aus ihnen zu gestalten, der Chor mußte mehr zum oftmals platten Sinnspruch und zum gemütvollen Gedicht greifen.

Auch heute werden wieder Goethesche Lebensweisheiten und feine Lyriken guter Dichter hergenommen und vertont. Aber gerade in unserer Zeit ist der Bedarf an solchem Geistesgut geringer, da vorerst die um die Kernpunkte neuer Lebensgestaltung kreisenden Gedichte vordringlich sind (s. u.). Es sind recht saubere Arbeiten, die Adolf Clemens (Tonger 2328, 2329), Hans Lang (Tonger 2323, 2324, 2196), Hermann Simon (Landchor D 24 und 25, im Singebuch Nr. 18, mehr gewollt als gelungen) vorlegen. Um diesen Zweig der Chorliteratur aber lebensfähig zu halten, muß er, wenn er nicht wie bei Hermann Grabner (Landchor F 1) sich volkstümlich gibt, auch seine eigene Form der Vertonung haben.

Wir haben auch hierin durch die Singbewegung der letzten Jahrzehnte bei den Alten gelernt. Das Madrigal ist wieder entdeckt worden, jene feingegliederte Form, hochgeistige Texte in mehrstimmiger Gemeinschaft singend zu bedenken. Eine feine Frucht dieser Wiedererweckung ist Ernst-Lothar von Knorrs Vertonung des Eichendorffschen Madrigalets „Frühe" (Singbuch Nr. 4 und Landchor B 20). Knorr zeigt, daß man in heutigem Musikstil sehr wohl auch einen feinromantischen Text vertonen kann, und wie trefflich solchem Gedicht dann die in diesem neuen Stil geübte alte Madrigalkunst zu Gesicht steht.

D) Hymnische Chorgesänge.

Hier strömt nun schon textlich mit Macht das Heutige ein. Vaterland, Soldatentum, Heldentod, Natur, Arbeit, Mutterschaft und alle die leitenden Ideen der Neugestaltung des Volkslebens werden zum Vorwurf der Gedichte, die oft sich zu religiösem Pathos steigern. Wird nun in der Komposition das gleiche erreicht?

Die durchschnittlich besseren Leistungen werden in der madrigalischen Vertonungsweise erzielt, weil die Erfahrungen mit dieser Form und ihren Ausdrucksmöglichkeiten diesen Texten entgegenkommen. Obenan steht Ernst-Lothar v. Knorrs „Ewige Mütter" (Landchor D 20), eine überaus feine Komposition. Auch desselben „Lenzing" (D 21) ist wertvoll; es gefällt sehr die zarte Erinnerung an den Gesang der ausmarschierenden Soldaten im Mittelteil. Hans Lang, „Totenfeier" Singbuch Nr. 19, Hugo Herrmann, „Die

Berggräber", Landchor B 25, und Walter Rein „Erde", Singebuch Nr. 16, ragen ferner hervor. Aber bei diesen letzten beiden wird auch die Schwäche des neuen Musikstils deutlich. Indem er nämlich in Reaktion zur Romantik harmonische Schlichtheit und Herbheit anstrebt, verschließt sich ihm auch die große pathetische Gebärde. Steigerungen und hymnische Schlüsse könnte er nur aus innerer Kraftentfaltung gestalten, und das ist ihm noch versagt. Man greift zu Sequenzen und wird billig, oder man steigert die stimmlichen Mittel und fällt aus dem Stil der Sachlichkeit, Schlichtheit und inneren Wahrhaftigkeit.

Aber die größte Leistung hymnischen Volksgesanges liegt gewöhnlich auf dem Gebiet der einstimmigen Melodie, dem stärksten musikalischen Symbol aller Einheit. Darum möchte man unter den liedhaft gestalteten Vertonungen der neuen Hymnen gern die stärksten Stücke finden. Aber da erhebt sich dann, wie schon beim allgemeinen Volkslied ausgeführt wurde, wieder stark das Satzproblem. Wohl kann man mit Quartenparallelen, freien Sekunden und Septimen einen Satz von ähnlicher Härte gestalten, wie sie die Melodien atmen (E.-L. v. Knorr, Landchor D 23, Walter Rein, ebd. D 11); aber dieser Satz drängt eher die Melodie zurück, als daß er sie stützt und zu besonderer Geltung bringt. Da muß schon ein so entschlossener Schritt zu anderer Setzweise getan werden, wie ihn Paul Höffer in seinem „Werkfeierlied", Singebuch Nr. 11, tut. Das ist doch die mitreißendste Komposition aller drei Sammlungen. Die Melodie hat den Ton jener Lieder, mit denen sich, wenn auch einstmals unter bösen Verirrungen, das Arbeitertum sein Standeslied geschaffen hat. Daß da angeknüpft wird, ist ein gesundes Zeichen, da man das Böse so mit sich selbst überwindet, indem man ihm seine geraubten Mittel wieder nimmt und sie dem rechten Geiste dienstbar macht. Arbeitslied muß Arbeitsluft atmen. Und der Satz ist dieser Melodie gemäß. Jede der drei Stimmen ist eine Individualität, und doch sind alle eins in einem erschütternd echten Werkmannston und in einem mitreißenden Arbeitsrhythmus. Hier wird ein neuer Stil von musikalisch bester Geschlossenheit vorgestellt, in dem eine feine Symbolik der echten freien Gemeinschaft lebendig ist. Dieser Stil hat dann auch die Kraft, organische Schlußsteigerungen zu bilden, in der die Mittel genau aus der inneren Triebkraft herauswachsen.

Zusammenfassend können wir die Sammlungen loben, daß sie wohl mit einigen Drangaben zunächst Aufnahme und Anknüpfung beim Bestehenden suchen, dann aber tapfer mit gut gewolltem und erfreulicherweise auch hier und da beispielhaft gelungenem Neuem den Weg zu den von der neuen Zeit gesteckten Zielen einschlagen. Wohlfeiler Preis, maßvolle technische Anforderungen werden den Sammlungen Eingang und Erfolg verschaffen. Wir freuen uns, daß sie uns mit Werken bekanntgemacht haben, denen wir bahnbrechende Kraft zutrauen (Paul Höffers Werkfeierlied), feinsinnige Gestaltung nachrühmen (Ernst-Lothar von Knorrs Madrigale „Frühe" und „Ewige Mütter") und einen gesunden Volkston (die drei neuen Tanzlieder s. o.) zuerkennen dürfen.

Neuerscheinungen für Violincell und Klavier

Es hat wohl seinen Grund, daß es sich bei Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Kammermusik, die sich durchgesetzt haben, vorwiegend um Streichquartette und -trios, oder auch um Werke handelt, die in der Besetzung Streicher und Bläser kombinieren. Mit der zunehmenden Auflokkerung der harmonischen Bindungen, d. h. mit der fortschreitenden Entwertung der Harmonik als Gestaltungsprinzip mußte die formschaffende Kraft des polyphonen Prinzips neue Bedeutung gewinnen, wenn man nicht im rein Rhythmischen oder gar Motorischen stecken bleiben wollte. Es ist einleuchtend, daß diese allgemeine stilistische Wendung auf dem Gebiet der Kammermusik neue Gesichtspunkte in der Instrumentierung und somit ein Bevorzugen jeweils einer Instrumentenfamilie oder auch rivalisierender Instrumentengruppen zur Folge hatte. Damit trat von selbst eine Vernachlässigung, oder, wenn man will, verständliche Loslösung von der Sonatenkomposition für ein Streichinstrument und Klavier ein, einer „Besetzung", die rein klanglich letzten Endes dem polyphonierenden Stil widerstrebt.

Bei den Sonaten für Cello und Klavier jedenfalls hat es sich herausgestellt, daß die polyphone Schreibart in der Instrumentierung kaum bezwingbare Schwierigkeiten bringt (vgl. die letzten Sätze von Beethovens D-Dur-Sonate und der e-Moll-Sonate von Brahms). Letztere sind die einzigen fugierten Sätze in den „klassischen" Sonaten für Cello und Klavier und lassen klar erkennen, daß es unendlich schwer sein muß oder gar unmöglich ist, die Stimmführung eines polyphonen Satzes so zu gestalten, daß eine wirkliche klang-

liche Bindung zwischen beiden Instrumenten erreicht wird (womit natürlich nichts gegen den rein musikalischen Wert dieser Stücke gesagt sein soll). Es liegt wohl in der Natur der Sache; der Reiz des Cellos ist gerade die ihm allein eigene Farbigkeit. So suchen Komponisten, die Werke für Cello und Klavier schreiben, wohl notgedrungen Anschluß an die Nachromantik und schwimmen in einem Fahrwasser weiter, das durch die Betonung des rein klanglichen Momentes und der Farbigkeit der Kombination Cello-Klavier zweifellos entgegenkommt. Es ist klar, daß man mit nachromantischer Harmonik, einer Harmonik der vieldeutigen Klänge immer wieder neue Kombinationen und Modulationen bringen kann. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß wir heute, Hörer wie Spieler, dieser Harmonik als Selbstzweck durchaus skeptisch gegenüberstehen, daß wir jedenfalls nur ungern uns durch harmonische „Unternehmungen" über den Mangel an wirklicher musikalischer Substanz und formalem Eigengepräge hinwegtäuschen lassen. —

Die Sonate G-Dur, op. 37, von Friedrich de la Motte Fouqué (Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel) kann von diesem Mangel nicht freigesprochen werden, daß bei aller harmonischen Lebendigkeit und interessanter Détails der überzeugende thematische Einfall fehlt. De la Motte Fouqué gibt seiner dreisätzigen Sonate den überkommenen Grundriß, wobei er diesen im ersten Satz durch Einschalten eines Zwischenthemas zu erweitern sucht. Ein durchführungsartiger Mittelsatz führt uns an Hand von reichlich angewandten Sequenzen durch weite Gebiete der „Harmonielehre"; ihm folgt die Reprise. Der zweite Satz hat die dreiteilige Liedform, während der letzte (Fantasie genannt) in rondoartiger Weise eine Reihe von Themen bringt, von denen das erste häufiger kommt und das Ganze wie eine Art Klammer zusammenhalten soll. — Die durchweg weit ausgesponnenen Themen der Sonate (Bruchstücke der beiden ersten Sätze tauchen im letzten nochmal auf) lassen großenteils eine ausreichende Plastik vermissen. Man entbehrt (vor allem im letzten Satz) eine überzeugend durchgeführte Linie; im ganzen ist das Werk, trotz äußerlicher Vorstöße (originelle Stimmführung, rhythmische Eigenwilligkeiten im letzten Satz) innerlich rückblickend und nicht gerade den besten Vorbildern verpflichtet.

Casimir von Pászthory geht in seiner Cellosonate, op. 13, (Henry Litolff's Verlag, Braunschweig) wesentlich eigenere Wege. Er sucht sich der allgemeinen Stilkrise in der Sonatenkomposition durch eine ziemlich konsequente Auflokkerung des formalen Aufbaus und der tonalen Einheitlichkeit zu entziehen, wobei ihm eine unzweideutig musikalische Frische und die Fähigkeit, die instrumentalen Vorzüge und Möglichkeiten des Cellos ausgiebig herauszustellen, zuhilfe kommen. Der erste, dritte und vierte Satz der Sonate sind ihrem Grundriß nach improvisierend. In beneidenswerter Unbekümmertheit reihen sich Themen an Themen, im Ganzen nur äußerlich aneinander gebunden durch das Wiederaufnehmen des Kopfthemas am Schluß jedes Satzes, dem einzigen Mittel in diesem Falle, eine glaubwürdige Schlußwirkung zu erzielen. Was den Eindruck des Improvisatorischen wesentlich erhöht, ist die Tatsache, daß die einzelnen Themengruppen gleichzeitig selbständige harmonische Parzellen bilden (mit Recht gibt der Komponist auf dem Titelblatt keine vorherrschende Tonart an). Im Ganzen ist der Cellopart thematisch bestimmend, das Klavier gibt den vertikal orientierten klanglischen Untergrund. Der zweite Satz (Scherzo mit Trio) ist ein kurzes, aber umso wirkungsvolleres Virtuosenstück. — So sucht Paßthory zweifellos mit dieser Sonate neue Wege, wenn man auch die unerläßliche Einheit in der Mannigfaltigkeit vermißt. Die harmonische Sprache ist bei aller Zerrissenheit unpersönlich und teilweise mit ausgesprochen abgenutzten Wendungen belastet.

Die Elegie von Serge Bortkiewicz, op. 46, (Henry Litolff's Verlag), eine Bearbeitung des Komponisten für diese Besetzung, setzt die Reihe der vorhandenen Vortragsstücke für Cello und Klavier fort, bei denen sich über einem Band gebrochener Akkorde eine sich selbst weiterspinnende Cantilene ergeht. Ein Stück, das ist, was es sein will, und das jedem Cellisten, der gute Salonmusik schätzt, empfohlen werden kann.

Walter Schulz, Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar, bringt Violincello-Studien von Bernhard Romberg heraus, einen Auszug aus der 1840 erschienenen Schule jenes größten deutschen Cellovirtuosen um die Wende des vorigen Jahrhunderts. Die Übungsstücke sind wertvoll und es ist nützlich, daß sie erneut zugänglich gemacht sind. — Auch die von Walter Schulz für Cello, Klavier und Violine ad lib. bearbeiteten Deutschen Volkslieder (Steingräber Verlag, Leipzig) sind für den Anfangsunterricht (1.—4. Lage) anregend und geben Anfängern schöne Gelegenheit, sich im Zusammenspiel zu üben. Kinder vor allem werden sich durch die Lieder gern zum Musizieren anregen lassen. Herbert Schäfer.

Europäische Musik in Baden

Das II. Internationale zeitgenössische Musikfest in Baden-Baden

Von Friedrich W. Herzog, Düsseldorf.

Jedes Volk empfängt sein geistiges und kulturelles Gesicht durch die Kunst. Je inniger und tiefer die Beziehungen zwischen dem schaffenden Künstler und seinem Volk verwurzelt sind, desto wahrhafter ist er auch berufen, als Sprecher und Künder seiner Nation begrüßt und geachtet zu werden. Wenn Baden-Baden auf dem II. Internationalen zeitgenössischen Musikfest vom 18. bis 21. März Komponisten von 10 Nationen mit einer Anzahl deutschen Komponisten in friedlichem Wettstreit versammelt sah, so ist das auf diese Weise zusammengefügte europäische Konzert schon durch die Form der Veranstaltung eine Brücke der Verständigung. Das Schlagwort von der Internationale der Musik blieb diesmal unausgesprochen. Man begegnete sich auf einer selbstverständlichen Grundlage natürlicher Achtung und Freundschaft und weckte damit mehr Verständnis füreinander, als mit pathetischen Verbrüderungsphrasen, die schon am nächsten Tag wieder vergessen sind.

Eine musikalische Ausstellung?

Bei der Eröffnungsfeier fiel von einer Seite das Wort „Ausstellung" in bezug auf dieses Musikfest. Eine Ausstellung, auch wenn sie klingt, setzt in der Regel geschäftliche Verkaufsinteressen mit in Rechnung. Viele Musikfeste im letzten Jahrzehnt waren Messebetriebe, bei denen die Kunst klein und das Geschäft groß geschrieben wurde. Wir kennen diese Vertreter, die damals für Toch und Schönberg, Eisler und Weill die Reklametrommel rührten und sich heute nur höchst ungern an diese Zeit erinnern lassen. Sie hatte ihre willfährigen Trabanten in einer gewissenlosen Presse, die sich in der „Melos"-Klique vereinigt fand.

Ihr Wortführer fand sich mit dem Juden Erich Katz und den großen und kleinen Stuckenschmidts auf einer Ebene, die ein schauriges Podium kulturschänderischer Tendenzen war. Man muß auf diese Zusammenhänge immer wieder mit Nachdruck hinweisen, damit sie nicht in Vergessenheit geraten, ist doch dieser Kreis, auch wenn er offiziell eingeschlafen zu sein scheint, zu jeder Stunde bereit, durch die Hintertür ihre Schützlinge einzuschmuggeln.

In Baden-Baden wurde diesmal Musik um der Musik willen gemacht. Daß der eine oder andere Musikverleger sich mit den zahlreich aus dem Reich erschienenen Dirigenten nicht nur über das schlechte Wetter und den Dauerregen, der während der Festtage unvermindert anhielt, unterhalten hat, darf getrost angenommen werden. Aber die Atmosphäre dieses Musikfestes war sauber und positiv. Von 22 aufgeführten Werken war die Hälfte als Gewinn zu buchen. Das ist ein Ergebnis, auf das GMD. Herbert Albert, der die künstlerische Gesamtleitung innehatte, und mit ihm Eberhardt Benckiser als Leiter der Organisation mit Recht stolz sein können.

Im Rahmen der großen europäischen Musik konnte Baden-Baden selbstverständlich nur einen schmalen instrumentalen Ausschnitt geben. In der Begrenzung auf die Kunstmusik des Konzertsaales wurde eine Spielgattung mit treffenden Beispielen vorgeführt. Daß die Vokalmusik die völkischen Eigenarten ursprünglicher als die Instrumentalmusik offenbaren kann, ist eine Binsenwahrheit, die in diesem Zusammenhang keiner Diskussion bedarf.

Aus drei Orchesterkonzerten

Der Österreicher Rudolf Kattnigg leitete das erste Orchesterkonzert mit einem „Scherzo für großes Orchester" ein. Es ist das erste vollendete Stück einer im Entstehen begriffenen programmusikalischen Suite und stellt das tolle Treiben von Nymphen und Faunen auf sonniger Sommerwiese dar. Dieser literarischen Vorstellung entsprechend herrscht in dem Scherzo eine rauschende Klangfreude vor. Das in weit umrissener Rondoform geschriebene Stück geht leicht und gefällig ins Ohr. Seine volle Wirkung wird es wahrscheinlich erst in der theatralisch-tänzerischen Ausdeutung finden.

Die „Musik für Streichorchester" des Engländers Arthur Bliß entwickelt sich aus elegischer Versonnenheit zu einer stilklaren Haltung, die in der Einstimmigkeit des dritten Satzes mehr auszusagen weiß, als in der verzweigten Kontrapunktik. Der Ernst der Musik nimmt auch dort ohne Um-

wege gefangen, wo Wiederholungen nach gewissen Kürzungen verlangen.

Das Violinkonzert in A des in Heidelberg geborenen Wilhelm Maler (Jahrgang 1902) sucht nach einem Ausgleich zwischen den linearen Absichten der konzertierenden Solostimme und einer orchestralen Farbigkeit der Untermalung. Da die Kurzatmigkeit der Themen, besonders spürbar im Adagio, eine wirklich musikalische Verarbeitung nur bedingt zuläßt, verlagert sich der Schwerpunkt des Werkes auf die geräuschvoll aufgezäumte Instrumentation. Maler mutet der Geige dabei Töne zu, die sich von schleifenden Nasallauten bis zur Nachahmung einer kleinen Trommel erstrecken. In Wilhelm Stroß (München) fand das häklige Konzert einen Geiger von höchstem technischen Können. Leider gab ihm das Konzert nur wenig Gelegenheit, seine eigentlichen geigerischen Tugenden vorzuführen.

Ein beweglicher musikalischer Geist ist der Franzose Henry Barraud, der die blühende Stofflichkeit impressionistischer Klangmalerei mit Temperament ausbreitet. Ihr eigengeformter Stil ist typisch französisch. Er spielt graziös an der Oberfläche, macht gelegentliche Tauchversuche mit kontrapunktischen Kunstgriffen und hinterläßt nach einem schwungvoll aufgebauten Schluß eine angeregte und aufgeräumte Stimmung.

Dasselbe gilt auch von dem Finale in Wolfgang Fortners konzertanter Sinfonie, das mit frech hingeworfenen burlesken Rhythmen und naturalistischen Akzenten lebhaft einschlägt. Es bezeugt die beträchtliche Schreibgewandtheit des jungen Komponisten, der einen wirklich von innen her mit melodischer Spannung erfüllten langsamen Satz bisher noch nicht geschrieben hat. Erst wenn er diese Feuerprobe bestanden hat, wollen wir ihn zu den ursprünglich schöpferischen Naturen zählen. Heute begrüßen wir Fortner und Maler als hoffnungsvolle Begabungen, die vielleicht einmal den Vorschuß, den man ihnen durch zahlreiche Aufführungen gewährt hat, mit den Zinsen wesentlicher Werke zurückzahlen werden.

Das junge Holland schickte in Hendrik Willem Osieck einen Komponisten vor, der durch seine unbekümmerte Haltung sofort für sich einnahm. Sein „Concertino für Klavier und Orchester" ist in den Ecksätzen von einer draufgängerischen Frische, die sich wohltuend abhebt von dem rationalistischen Musikphilosophieren einer Jugend, die mit rückwärts gewandtem Sinn den Geist längst verklungener Jahrhunderte zu beleben trachtet. Diese gesunde Hemdsärmeligkeit des Musizierens hat nichts gemein mit einer leeren Kraftmeierei. Sie ist Ausdruck inneren Reichtums, der sich in erfrischender Diesseitigkeit verschwendet. Die dynamische Spannung des Andante hält mit dem vitalen Elan der raschen Sätze nicht ganz Schritt. Aber es bereitete Freude, den 27jährigen Komponisten, der in Max von Pauers Meisterklasse das pianistische Rüstzeug erwarb, als Interpreten seiner Musik temperamentvoll wirken zu sehen.

Nicht minder überraschte die Uraufführung von Helmut Degens Variationen über ein Geusenlied. Der 1911 geborene Komponist, der heute in Altenkirchen im Westerwald lebt, fiel in den letzten Jahren durch einige formsicher hingesetzte Festmusiken auf. Seine Variationen bedeuten keine Veränderungen in gewöhnlichem Sinne, sei es durch Figurieren und Klangkombinationen. Sie sind an das Lied als solches gebunden als freie Abwandlungen des thematischen Stoffes. Jede Variation ist in sich geschlossen und abgerundet, wobei die Stimmgruppen klar gegeneinander abgesetzt sind. Das Geusenlied selbst, in der Einleitung als Ruhepunkt gedacht, wird im Finale mit breitem Atem entwickelt und gesteigert. Degens Werk wird ohne Zweifel seinen Weg machen, denn Einfall und Können ergänzen sich zu einer kunstvollen Einheit.

Die Ouvertüre-Fantasie „Schuld und Sühne" Emil Nikolaus von Rezniceks offenbart in glanzvoller Instrumentation und Beweglichkeit die reife Meisterschaft ihres Schöpfers, der in der sinfonischen Ausweitung der Sonatinenform ein ganzes literarisches Programm unterzubringen weiß.

Knudage Riisagers „Zum Geburtstag", eine Suite über dänische Kinderlieder, atmet die unbeschwerte Heiterkeit naiver Volksmusik, die durch entsprechende Instrumentationseffekte Konzertsaalreife empfängt. Witzige Eulenspiegeleien geistern durch die Partitur, die leicht eingeht und in ihrer gefälligen Anmut erfreut. Ein hübscher Beitrag zur zeitgenössischen Unterhaltungsmusik! Der Italiener G. Francesco Malipiero gab seiner 2. Sinfonie den Untertitel „l'elegica", um eine „gewisse Traurigkeit", die in ihr herrscht, zu charakterisieren. Die langsamen Sätze unterstreichen diese Grundhaltung in edel geschwungenen Linien, die sich aus weichen Farben herausheben. Im Bereiche des Klanglichen ist alles wohlgeordnet, wenn auch kräftigere Kontraste fehlen. Dafür springt gelegentlich ein tänzerischer Funke aus dem flüssigen Orchestersatz.

Der Ungar Bela Bartok, dessen Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta erst-

malig in Deutschland erklang, entfernt sich in dem im Jahre 1936 im Auftrage der Basler Kammerorchester-Vereinigung geschriebenen Werk in einen luftleeren Raum, in dem jedes Leben sterben muß. Bartok will mit einem gewaltsamen Federstrich alle Brücken zur Vergangenheit abbrechen, aber es geht ihm ähnlich wie dem Juden Schönberg. Jede gehirnliche Konstruktion ohne schöpferische Gnade läuft sich ganz von selbst leer. Das Filigran linearer Irrwege mag mit seinen kanonischen Führungen und Kreuzungen als artistische Leistung „interessant" sein, ja, dem Fachmann sogar eine Stunde angeregter Beschäftigung vermitteln, für die Allgemeinheit ist es wertlos, da es beziehungslos dasteht. Die Musikgeschichte wird über solche Experimente zur Tagesordnung übergehen. Uns bleibt nur die Feststellung vorbehalten, daß das an die Wiedergabe unerhörte Anforderungen stellende Werk mit seinem vielfältigen Taktwechsel von GMD. Herbert Albert und dem Sinfonie- und Kurorchester großartig bewältigt wurde.

Kurt Atterberg (Schweden) gelang in seiner Suite zu Shakespeares „Sturm" im Präludium die grandiose Klangbeschwörung eines Meeresunwetters mit einfachen Mitteln. In dem Hochzeitsmarsch tauchen schwedische Volksweisen in schöner Beschaulichkeit auf.

Der Italiener Alfredo Casella kann mit Recht als der Antipode Malipieros betrachtet werden. Der in sich versponnenen Seelensprache des Venezianers Malipiero steht der Turiner Casella als gewiegter Effektmusiker gegenüber. In der „Introduzione, Corale e Marcia" für Blech- und Holzbläser, Schlagzeug, Klavier und Kontrabässe will er einen Monumentalstil erzwingen. Ein barbarisch rauher Trauermarsch und ein mit grellen Reibungen aufmassierter kriegerischer Festmarsch rahmen einen Choral von düsterem Charakter ein. Dieses Stück verlangt nach der äußeren Fassade einer Massenversammlung, um mit seinen dekorativen Mitteln zu wirken.

Einen einmütigen Erfolg ergeigte die junge Maria Neuß-Berlin mit prachtvollem sinnlichen Ton und gehaltvoller Wärme der Suite für Violine und Orchester von Karl Schäfer. Der Mittelsatz spricht in der breit angelegten Kantilene stärker an, als die Ecksätze, deren thematische Grundlage nicht genug hergibt.

Die 5. Sinfonie von Max Trapp zeigte den Komponisten, der in seinen letzten Werken auf „motorische" Weise einen eigenwüchsigen Stil herausbildete, von einer neuen Seite. Es spricht nicht gegen Trapp, wenn sich in seiner neuen Sinfonie Beziehungen zu Beethovens Pastorale ergeben. Hier herrscht ein lebendiges frohes Musizieren, das sich eher der Idylle als dem Pathos zuneigt. Die Sinfonie wurzelt fest in der klassischen Tradition und ist doch, zumal in dem raschen Schlußsatz, von heißem Gegenwartsatem durchpulst.

Zwei literarische Ballette

Nicht alles, was den Namen „Uraufführung" trägt, muß unbedingt neu sein. Wie oft sind beispielsweise Ballettmusiken von Mozart, Delibes oder Strauß als Unterlage von Tanzspielen verwertet worden, die dann einfach als Uraufführungen gestartet wurden. Auch Hermann Reutters Tanzspiel „Die Kirmes von Delft" geht keine neuen Wege. Musikalisch betrachtet, handelt es sich hier um die Auswertung von Skizzenmaterial zu seiner „Faust"-Oper. Die Ballade aus dieser Oper wird ausgiebig „verarbeitet". Seine Musik hat Farbe, aber keine Entwicklung. Seine Einfälle sind szenische Gesten, die ausgewalzt werden. Man erzählt sich von den Goldschmiedemeistern des Mittelalters, daß sie ein Blättchen Gold so auswalzen konnten, daß es zum Überziehen einer ganzen Figur ausreichte. In solchem Sinne muß auch die Arbeit Reutters verstanden werden, der sich auf einige sparsame Bewegungsabläufe beschränkt. Das konventionelle Pathos einer Cellokantilene bleibt dabei noch am leichtesten im Ohr haften.

Das Programmheft verschweigt den Namen des Librettisten, der sich seine Arbeit sehr leicht gemacht hat. Da erwartet auf dem Marktplatz des flämischen Städtchen Delft das Volk einen Zug von Besessenen, die mit Dudelsackmusik in die Kirche geführt werden zwecks Entzauberung. Indessen tanzt die Bürgermeisterstochter mit ihrem Bräutigam, und das Volk stimmt langsam mit in den Tanz ein. Dann beginnt das Kirmesprogramm. Ein Gaukler kündet das Auftreten der Tänzerin Peregrina an, in die sich der Verlobte der Bürgermeisterstochter auf den ersten Blick verliebt, worauf die junge Braut in ihrer Eifersucht die Peregrina als Dirne verdächtigt. Die Tänzerin wird eingekerkert und erlebt nun in ihrer Zelle gar schreckliche Visionen mit sich bewegenden und sie bedrohenden Wänden. Als der Alptraum verfliegt, erscheint der Henker, um sie auf den Schei-

terhaufen zu führen. Die Flammen lodern schon heftig auf, als der junge Mann zu ihr hinaufspringt. Ein Wunder belohnt diese Liebe. Es fängt zu schneien an, die Schneeflocken löschen das Feuer und die Liebenden schreiten frei von hinnen. Doch das Volk will sein Opfer haben. Nun soll das Bürgermädchen daran glauben, und es wäre auch eines traurigen Lynchtodes gestorben, wenn nicht ein Bauernbursche sie aus der Menge befreit hätte. Allgemeiner Freudentrubel beschließt das Spiel, das die Zeit des „Bauernbreughels" als Hintergrund nimmt.

Die choreographische Leitung des Balletts war Sonia Korty von der Kgl. Flämischen Oper in Antwerpen übertragen worden. Offenbar verstand sie unter Kirmes nur ein möglichst undurchsichtiges Durcheinander, denn von einer gliedernden Hand war auch nicht die Spur zu entdecken. Es ist durchaus möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich, daß Reutters Ballett unter jeder anderen Tanzmeisterin — und die deutsche Bühne ist reich genug an Begabungen — stärkere Wirkungen auslösen wird als in der Baden-Badener Uraufführung.

Ebenso problematisch war die Wiedergabe von Gerhard Frommels Tanzlegende „Der Gott und die Bajadere", der Goethes bekanntes Gedicht unterlegt wurde. Frommel hat die indische Legende in zwei Bilder geteilt. „Nach einer feierlichen, die Welt des Gottes heraufbeschwörenden Introduktion geht der Vorhang auf und das sinnliche Gleißen der Bajaderen beherrscht die erste Szene, die in einen wilden Orgasmus einmündet" schreibt der Komponist über den Auftakt seines Balletts, das nach der Vereinigung des Gottes mit der Bajadere in einem Zwischenspiel die Läuterung des „verlorenen schönen Kindes" schildert. Sie will dem toten Freund, der den Flammen übergeben wird, nachfolgen und wirft sich in das Feuer, um dann mit ihm vereinigt in einer leuchtenden Apotheose aus dem Altar in die Höhe aufzuschweben. Gerhard Frommels Musik hat den theatralischen Griff, um dem Tanz den Untergrund zu geben, der eine Bewegung entsprechend stützen kann. Die dienende Rolle der Musik verliert jedoch an Gewicht, wenn der Tanz selbst leer und unausgefüllt — in diesem Falle sogar unfreiwillig komisch — bleibt. Dann werden die Quellen der Musik, die den Vorbildern von Strawinsky bis Ketelby potpourrigleich verpflichtet sind, allzu deutlich erkennbar, und die Anteilnahme erschöpft sich im Wiedererkennen von „wandernden Melodien".

An der Wiedergabe der beiden Balletts waren neben der Tanzgruppe der Städtischen Bühnen in Frankfurt a. M. und ihren Solotänzerinnen Irmgard von Müller und Lotte Riegel beteiligt: die Tänzerin Louise Autin-Antwerpen, der Frankfurter Bühnenbildner Ludwig Siewert, der Spielleiter und Tänzer Dr. W. Jokisch-Frankfurt und das von GMD. Herbert Albert mit kräftiger Bewegung und rhythmischer Energie geführte Sinfonie- und Kurorchester.

Die kammermusikalische Auslese

Der Kammermusik blieb im Rahmen des Internationalen Musikfestes nur eine Morgenveranstaltung vorbehalten. Die Auslese war schmal, eher ein Hinweis auf Zukünftiges denn Erfüllung einer Spielform mit bindendem Inhalt. Johannes Przechowski (geb. 1904) und Josef Ingenbrand (geb. 1905) vertraten das deutsche Schaffen mit Streichquartetten. Przechowski will nur eine lebendige heitere Spielmusik geben. In der motorischen Schwungkraft des Molto vivace ist unschwer die Handschrift seines Lehrers Max Trapp zu erkennen. Das Largo, in dreiteiliger Liedform, erhitzt sich in einer Steigerung, die wie ein Strohfeuer verglimmt. Anders Ingenbrand in seinem Werk 28, das sich in die Breite verliert und dabei auseinanderzufallen droht. Nach der ernsthaften Bemühung, im „Spiel um ein Thema" und in der „Impression" den thematischen Grundriß zu verspannen, läuft der Walzer des dritten Satzes in hohler Operettenseligkeit dahin. Das folgende Rezitativ bleibt unklar und unverbindlich. Erst in dem „Fugenspiel" des Schlußsatzes sammelt sich der Komponist so weit, um den Bewegungsablauf der Stimmen in ein formgepanzertes Strombett zu überführen.

Der Finne Yrjö Kilpinen (geb. 1892) hat sich mit seinen Liedern, dank auch der meisterhaften Interpretation durch Gerhard Hüsch, in den deutschen Konzertsälen überraschend schnell durchgesetzt. Sie sind mehr dem Geiste Schuberts als der finnischen Heimatfarbe verpflichtet. Die „Suite für Klavier", Werk 89, und die Klaviersonate, Werk 86, die in Baden-Baden durch seine Gattin Margarete Kilpinen-Helsingfors, aus der Taufe gehoben wurden, sind Übertragungen der lyrischen Form des Liedes auf Klavier, anmutig im Figurenwerk und abgerundet im Stimmungsgehalt.

Der Schweizer Edward Staempfli (geb. 1908) steht noch am Anfang. Ein Duo für Violine und Klavier, für das sich der Basler Geiger Fritz

Hirt und der Berner Pianist Franz Josef Hirt mit überlegenem Können einsetzten, ist noch asketisch im Klang und unfroh in der Melodik, soweit die motivischen Aphorismen diese Bezeichnung verdienen. Das konstruktive Element überwiegt und läßt weder die Geige noch das Klavier zu einem artgemäßen Ausspielen kommen.

Mit den höchsten Prädikaten ist das Münchener Stroß-Quartett, das die Werke von Ingenbrand und Przechowski spielte, zu bedenken. Wilhelm Stroß und unter seiner Führung Franz Schmidtner, Valentin Härtl und Oswald Uhl entfalteten eine Klarheit und Klangschönheit, die zugleich die Kunst des Zusammenspiels in reiner Vollendung offenbarte.

Schoecks Oper „Massimilla Doni"

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper.

Über Othmar Schoeck und seine neue Oper „Massimilla Doni", über Textbuch und Musik haben sich im letzten Heft der „Musik" Hans Corrodi, Schoecks treuer Palladin, und Gerhard Pietzsch, der Dramaturg der Dresdner Staatsoper, geäußert. Wie sah das Werk nun im Licht der Rampen aus?

Zunächst muß man feststellen, daß die Umwandlung der Balzacschen Novelle dem Operntextbuch zuviel Episches, zuviel Novellistisches beigemischt hat. Es wird viel geredet, wenig gehandelt. Es wird über die Liebe debattiert und über die Kunst. Man könnte diese Oper eine komponierte Musik-Ästhetik nennen. Was wir aus Lehrbüchern und Streitschriften kennen, den Kampf zwischen Vertretern einer „Musik als Ausdruck" und einer „Musik als Form", wird uns hier noch einmal mit Musik serviert. Davon bekommt auch die Handlung den Anstrich ästhetisch-blasser Spielerei. Private Liebesaffären auf venetianischen Gondeln, die erotischen Irrtümer eines unentschiedenen jungen Mannes lassen jenes unentbehrliche Maß dramatischer Substanz vermissen, das nun einmal zum Opernspiel gehört.

Man versteht, daß sich Othmar Schoeck von diesem Stoff angezogen fühlte. Er, der große Lyriker, konnte sich hier zur Melodie bekennen. Er, der große Kultivierte, der legitime Erbe einer stolzen Vergangenheit, hat den Zugang zu dieser Welt der überfeinerten Instinkte, der Zerspaltenheit des Gefühls. Der edle Mensch aber mochte sich angezogen fühlen von der Wendung, die das Opernbuch im Gegensatz zur Novelle in der Bearbeitung Armin Rüegers bekommen hat: die Frivolität ist gemildert, ja, die Grundhaltung ist ins Ethisch-Positive umgebogen. Was bei Balzac leichtfertige Spielereien, galante Abenteuer sind, wird nun zum heiligen Kampf der Geschlechter. Wo der Franzose von der „furchtbar spießbürgerlichen" Entwirrung spricht, läßt Schoecks Oper in einem zarten Wiegenlied, einem der schönsten Einfälle des Komponisten, das Mysterium des Mutterwerdens aufklingen.

In solchen Augenblicken wirkt seine Musik am stärksten. Man wundert sich eigentlich darüber, daß der Liederkomponist Schoeck nicht ausgesprochener zur Nummernoper zurückkommt. Er umgeht sie mit einem fortgesetzten melodischen Parlando, das stark durchsetzt mit immer wiederkehrenden Formeln Wagnerscher Provenienz ist. Dabei setzt die Lyrik nur in einzelnen Momenten, vor allem an den Aktschlüssen, zu großen Zügen an, es ist vielfach eine gehemmte Melodik, die den Sängern, aber auch dem Hörer, Schwieriges zumutet. Das meist kammermusikalisch gehandhabte Orchester ist mit höchster Kultur behandelt, der matte, edle Glanz des Melodischen ist auch auf das instrumentale Bild übertragen. So bleibt die unmittelbare Wirkung aus, es ist vielmehr Kost für den Feinschmecker, für den „Gebildeten". Die Uraufführung in Anwesenheit des Komponisten war eine Großtat der Dresdner Staatsoper, die seit langem Schoeck verbunden ist. Karl Böhm gab der Partitur blühendes Leben. Märchenhaft schöne Bühnenbilder von Adolf Mahnke. Dazu stilechte Trachten, entworfen von Elisabeth von Auenmüller. Gepflegte Regie Max Hofmüllers. In der Titelrolle Felicie Hüni-Mihacsek von der Münchener Staatsoper als Gast, edel in Spiel und Gesang. Erna Sack kapriziös im Spiel, luftige, schwierige Koloratur wie Leuchtkugeln verstreuend. Zwei glanzvolle Tenöre: Rudolf Dittrich und Torsten Ralf. Dämonisch, gespenstig Arno Schellenberg, der hervorragende Bariton, der mit dem Fürsten Vendramin eine seiner stärksten, ganz eigen gefärbten schauspielerischen Leistungen hinstellte. Heinrich Teßmer und Kurt Böhme, zwei scharf profilierte Gestalten als spleenige Mäzene. Die schwierigen Chöre von Karl Maria Pembaur glänzend einstudiert. Sehr herzlicher Beifall.

Karl Laux.

Neue Musik im Ruhrgebiet

Moderne konzertante Werke.

Die Wandlung des Stilwillens in der neuen Musik hat auch die Formgattung des Solokonzertes nicht unberührt gelassen. Gerade in solchen Werken, die für das neue Wollen charakteristisch und wegweisend erscheinen, bekundete sich ein deutliches Hinstreben zu einer spezifisch konzertanten Form, die nicht mehr an die Tradition des sinfonisch ausgerichteten, virtuos zugespitzten Solokonzertes, sondern mehr an die Formen des barocken Instrumentalkonzertes anknüpft. Verschiedene neue Konzertwerke, die in den ersten Monaten des Konzertwinters in den Städten des Ruhrgebiets zur Ur- oder Erstaufführung gelangten, geben einer vergleichenden Betrachtung manche fruchtbaren Ansatzpunkte.

Neue Wege konzertanter Gestaltung wurden sichtbar in einem Klavierkonzert des Essener Erich Sehlbach, das durch Hermann Meißner erfolgreich in Mülheim zur Uraufführung gebracht wurde. Das dreisätzige Werk, „Musik für Klavier und Orchester" benannt, ist von bemerkenswerter thematischer und formaler Einheitlichkeit; einfache Klarheit des kontrapunktisch aufgelockerten Satzes, Knappheit der Form und durchsichtige Prägung des Klangbildes sind die wesentlichsten Kennzeichen dieses neuen konzertanten Stiles. Den Solopart spielte Irma Zucca-Sehlbach mit klarer Anschlagskultur und feiner Einfühlung. Den Gegenpol dieses neuen Konzertstils bezeichnet etwa ein Klavierkonzert des Wuppertalers Karl Pfeiffer, das Erwin Gräwe in Duisburg (unter Otto Volkmanns Leitung) und in Oberhausen (Dirigent Franz Switing) zur Aufführung brachte. Das Werk bedient sich einer spätromantischen, pathetisch aufgehöhten Tonsprache, die in ihrer Wirkungsart Liszt und Tschaikowsky nachstrebt. Ganz in das impressionistisch leuchtende Klangbild des Orchesters verwoben, erscheint der Solopart in Manuel de Fallas sinfonischen Impressionen „Nächte in spanischen Gärten", die Li Stadelmann im Rahmen eines Romanischen Abends (der noch Verdis „Te deum", Ravels Bolero und Wolf-Ferraris Venezianische Orchestersuite brachte) in Mülheim unter Meißner darbot. Als zweites romanisches Klavierkonzert spielte die Stadelmann an diesem Abend das „Concertino für Klavier und Orchester" von Jean Françaix, das auch in Essen durch Karl Hermann Pillney verständnisvoll und mit lebhaftem Erfolg aufgeführt wurde. Dieser jüngst-französische Musiker musiziert in dem reizvollen Werkchen mit einer überraschenden Selbstverständlichkeit, mit spielerischer Eleganz und lebendigem Esprit, mit ironischer Grazie und geistvoller Naivität: eine spezifisch französische Musik.

Barock-konzertanten Charakter prägt eindeutig, schon in der Wahl der Besetzung (Cembalo und sechs Soloninstrumente), das dreisätzige Cembalokonzert des süddeutschen Komponisten Karl Höller aus, das in Essen von Pillney gespielt wurde. Verpflichtung zu linear gebundener Schreibweise, strenge Formgestaltung und musikantische Thematik zeichnen das knapp angelegte Werk aus. Meißner in Mülheim brachte, mit dem Komponisten als Solist, das schon 1932 entstandene „Konzert für Orgel und Kammerorchester". Beide Aufführungen wiesen aus, daß Höller heute einer der wenigen Musiker ist, denen eine umfassende Totalität des Musikempfindens eigen ist, die zwischen spätromantisch-impressionistischer Klanglichkeit und linearer Kontrapunktik eine organische Synthese findet. In der Behandlung des konzertierenden Instrumentes zeigt das Orgelkonzert freilich sehr eigenwillige, oft auch noch problematische Züge. Mit dem neuen, auf strenge Klarheit gerichteten Orgelideal, wie es etwa Pepping und Kaminski vertreten, läßt sich Höllers Konzert gewiß nicht in Verbindung setzen; die Orgel ist hier dem mit tiefen Streichern und Blechbläsern eigenartig besetzten Kammerorchester im rein konzertanten Sinne gegenübergestellt. Höllers meisterliche Interpretation seines Werkes wirkte vor allem durch die farbig aparte Registrierung fesselnd.

Von der konzertanten Verwendungsmöglichkeit eines elektrischen Soloinstruments zum Orchester überzeugte auch in Duisburg das in Weimar uraufgeführte Trautonium-Konzert Harald Genzmers, das Otto Volkmann, der mit Meißner in Mühlheim zu den eifrigsten Vorkämpfern neuer Musik gehört, und Oskar Sala als Solist zur westdeutschen Erstaufführung brachten. Die neuen Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten gehen mit überraschender Selbstverständlichkeit in den musikalischen Stil dieser Komposition ein, die in den bewegten Sätzen mit einer spannungsgeladenen, triebkräftigen Vitalität musiziert und in den langsamen Sätzen eine Linearität von stärkster Ausdrucksdichte erreicht. Gleichfalls in Duisburg kam, von Wilhelm Stroß trefflich interpretiert, ein neues Violinkonzert von Karl Marx heraus.

Der Münchener Komponist gibt seiner Musik in diesem Werk ein modernes Gepräge; reizvoll wirkt der langsame Satz mit seinen interpressionistischen Klangführungen, wenn auch durch sie die ergiebigere Ausweitung der pentatonisch behandelten Melodik eingeschränkt wird; die lebhaften Sätze, namentlich das Finale, nehmen durch musikantische Frische für sich ein.

Neue Chormusik.

Unter der Leitung des neuen Essener Musikdirektors Albert Bittner, der sich vielversprechend als großzügig gestaltender Dirigent mit einer Aufführung der Achten von Bruckner eingeführt hatte, brachte der Essener Musikverein das groß angelegte Chorwerk „Herbstfeier" von Gerhard Frommel zur Uraufführung. Der heute dreißigjährige Komponist, der in Frankfurt als Kompositionslehrer wirkt, ist bereits mit verschiedenen kleineren instrumentalen und vokalen Werken hervorgetreten. In der stilistischen Haltung seines Schaffens hat die Schulung bei Hermann Grabner und Hans Pfitzner sich deutlich ausgewirkt. Man würde den geistigen Standort dieses neuen Chorwerks jedoch nicht vollkommen bezeichnen, würde man nicht die Anregungen nennen, die Frommels Musik geistig aus dem Werk Stefan Georges geschöpft hat. Denn die „Herbstfeier" baut auf Gedichten aus dem „Fränkischen Koran" Ludwig Derleths auf, einem Werk, das in seiner sprachlichen Gestaltung und gedanklichen Haltung in der George-Nachfolge steht. Der Gedanke des Herbstes, aus dem heraus Frommel die Auswahl aus Derleths Dichtung traf, erscheint in seiner ganzen Bedeutungsfülle als Ausdruck des Naturgeschehens wie als Symbol bestimmter Seelenbezirke und menschlicher Wesenskräfte. Einer aus landschaftlichen Stimmungen angeregten lyrischen Betrachtung folgt die eigentliche Herbstfeier, die sich aus bacchischer Festlichkeit und dionysischem Rausch steigert zu dem kultisch-feierlichen Abschluß in einer mit „römischer Macht" erklingenden Hymne. Der Verbindung geistiger Elemente aus den verschiedensten Provinzen abendländischen Denkens entspricht die Musik Frommels: auch sie ist sich des vielschichtigen Kulturerbes, auf dem sie aufbaut, so sehr bewußt, daß das Werk als Ganzes deutlich das Signum einer komplizierten „Spät"-Kunst trägt. Die sorgfältig vorbereitete Essener Aufführung sicherte dem sich nicht leicht erschließenden Werk eine ausgezeichnete Wiedergabe, die auch dem Komponisten die Anerkennung des Publikums eintrug. Dem neuen Werk ging eine eindrucksvolle Aufführung der „Dante-Sinfonie" vorauf, mit der Bittner des fünfzigsten Todestages Franz Liszts gedachte. Aus Anlaß dieses Gedenktages hörte man in Bochum, von Leopold Reichwein charaktervoll vermittelt, die Berg-Sinfonie, in Gelsenkirchen unter Dr. Hero Folkerts, der sein junges Orchester mit bestem Erfolg weiter durchbildet, die Faust-Sinfonie.

Aus neuem chorischen Schaffen gab auch Otto Volkmann in Duisburg eine fesselnde Werkprobe mit dem „Hymnus" Heinz Schuberts. Zarathustra-Verse bilden die Grundlage des von religiöser Inbrunst erfüllten, zu hymnischer Ekstase gesteigerten Musizierens. Mit dem farbenreichen Orchestersatz und dem melismatisch weit ausschwingenden Sopransolo verbindet sich ein spätromantisch aufgewölbter Chorsatz zu einem in romantischer Mystik aufglühenden Klangbild, das Volkmann mit dem Orchester und dem Städtischen Gesangverein in klangfülliger Ausbreitung wiedergab. Zu begrüßen war es auch, daß Volkmann in einem seiner Hauptkonzerte den Männerchor (Duisburger Sängerbund) entscheidend an ernsten künstlerischen Aufgaben beteiligte (u. a. Werke von Knab, Grabner und Helmut Degen). Die ungesunde und im Hinblick auf eine alle Erscheinungsformen gleichmäßig und gleichwertig erfassende Volksmusikkultur falsche Scheidung zwischen dem „hohen" Sinfoniekonzert und der „niedrig" bewerteten Form des Männerchorsingens wurde hiermit aufgehoben. Davon haben beide Teile unstreitig Gewinn: dem Männerchor werden verpflichtende, künstlerische Aufgaben gestellt, das Sinfoniekonzert gewinnt sich die Auflockerung zu volkstümlicher Wirkung und die Einbeziehung neuer Werke, die sonst nur wenig bekannt werden.

In die Leitung der Oberhausener Konzerte teilen sich in diesem Jahre drei Dirigenten: Werner Trenkner, der bereits früher als Leiter des städt. Musikvereins in Oberhausen gewirkt hat, Franz Switing, der im Vorjahre die Leitung der Konzerte übernommen hatte, und Dr. Ludwig Kraus, der sich mit der Erstaufführung des Oratoriums „Das Tagewerk" von Arthur Piechler vorteilhaft in Oberhausen einführte. Piechlers Chorzyklus ist, obwohl in seiner Wirkung „modern" anmutend, in seinem Wesen unkompliziert; das Werk überschritt daher nicht die in Oberhausen gegebenen Möglichkeiten, die natürlich bei einheitlicher Gesamtleitung des Konzertwesens noch erheblich gesteigert werden könnten. Die Oberhausener Evang. Singgemeinde widmete sich unter Schweinsbergs Leitung in

besonderem Maße der A-cappella-Musik Hugo Distlers, von dem sie in technisch und musikalisch gleich vollendet gemeisterten Aufführungen den „Totentanz" und das „Weihnachts-Oratorium" brachte.

Neue Orchestermusik.

Als westdeutsche Erstaufführung brachte Leopold Reichwein in Bochum die f-Moll-Sinfonie des zeitgenössischen englischen Komponisten Ralph Vaughan Williams. In deutschen Konzertprogrammen ist man dem Namen des heute 64jährigen, in London lebenden Komponisten bisher nur selten begegnet; und so war es interessant, einmal mit einem größeren Werk einen Eindruck von dem Schaffen Vaughan-Williams' zu erhalten, das in gewisser Weise charakteristisch erscheint für die gesteigerten Ausdrucksformen einer spezifisch englischen Spätromantik. Das eigentlich Kennzeichnende beruht weniger im Thematischen oder Formalen, als vielmehr in den großen, klanglichen und rhythmischen Evolutionen, die das stark besetzte, mit schwerem Blech gepanzerte Orchester zu emphatischen Steigerungen und geballten Klangmassierungen führen. Das Bochumer Orchester bot mit der Wiedergabe dieses technisch außerordentlich schwierigen Werkes eine glanzvolle Leistung. Sie war vor allem Leopold Reichwein zu danken, der die Aufführung des interessanten Werkes auswendig dirigierte und überlegen beherrschte.

Wie Max Fiedler, der langjährige Essener Musikdirektor, auch in diesem Jahre zu einem Sonderkonzert mit romantischer Musik nach Essen gekommen war, so war auch Johannes Schüler, der bis zu seiner Berufung an die Berliner Staatsoper die musikalischen Geschicke Essens betreute, nochmals in Essen zu Gast, um ein Sinfoniekonzert zu dirigieren. Als Gastgeschenk brachte er eine eigene Komposition „Fünf Orchestersätze", mit, um sie mit dem Essener Orchester, dem er sie „in freundschaftlicher Verbundenheit" widmete, zur Uraufführung zu bringen. Die fünf knapp geformten, oft fast nur skizzenhaft ausgeführten Sätze sind sämtlich aus einem einzigen Hauptgedanken entwickelt. Charakteristisch für den aus der Spätromantik zur Moderne vorstoßenden Klangstil ist es, daß die reiche Kontrapunktik der einzelnen Sätze weniger als primär lineares Prinzip, sondern letzten Endes als Aufspaltung und Differenzierung des Klanglichen erscheint. In diesem Punkt liegt gleichzeitig wohl das Gemeinsame des Dirigenten und des Komponisten Schüler. Im ganzen bedeutet das erfolgreich aufgeführte Werk eine Art positiver und auch selbständiger Auseinandersetzung mit neuer Musik.

Wolfgang Steinecke.

Berliner Ausstellung: Das deutsche Bühnenbild

Das Haus der Kunst am Königsplatz sah für einige Wochen eine von dem Reichsbühnenbildner Benno von Arent eingerichtete Ausstellung in seinen Räumen, die dem deutschen Bühnenbild gewidmet war. Dem Bühnenbild der Oper hatte man breitesten Raum gegeben, so daß gerade für dieses Teilgebiet eine lückenlose Übersicht der Bestrebungen seit dem Jahre 1933 vorhanden war. Die Bühnenbildner der Oper haben sich fast ganz vom intellektuellen Experiment freigemacht, und sie sehen die Aufgabe jetzt übereinstimmend in einer möglichst zweckmäßigen Aufteilung des verfügbaren Bühnenraumes. Das Bild ist ja schließlich stets ein Teil des Gesamtkunstwerks, zu dem jede Oper in einer guten Wiedergabe werden muß. Daraus ergibt sich die dienende Rolle des Bühnenbildners, der den Rahmen zu geben hat und der durch die Linienführung sowie den plastischen Aufbau den Blick des Zuschauers auf die Vorgänge konzentrieren soll. Die künstlerischen Absichten ordnen sich diesen Forderungen unter, ohne daß sie deshalb an Wert verlieren.

Ein flüchtiger, vergleichender Blick in die Schreckenskammer mit Bühnenbildern aus der Zeit des Kunstbolschewismus in Deutschland genügt, um demgegenüber die aufbauenden Kräfte klar erkennen zu lassen, die in allen Teilen des Reiches tätig sind zum Nutzen einer Bühnenkunst neuer Haltung. Der Fantasie sind durch die Bestimmungen der Textbücher keine Schranken gesetzt. Das zeigen die Gegenüberstellungen von Ausstellungsstücken, die das gleiche Thema behandeln. So befinden sich beispielsweise acht Bildentwürfe für den zweiten Akt von Puccinis „Bohème" an einer Wand vereinigt. Die besten Namen stehen in der langen Flucht der Räume nebeneinander. Einen besonderen Hinweis verdienen die Gedächtnisräume für den 1935 verstorbenen Alfred Roller und den 1937 plötzlich dahingerafften Leo Pasetti. Rollers letzte große Tat war die bildmäßige Erneuerung des Bayreuther „Parsifals" im Jahre 19[illegible]. Auch Leo Pasetti war bis zu seinem Ende rastlos tätig. Wir veröffentlichen in diesem Heft seinen einen Bildentwurf zur deutschen Uraufführung von Mozarts „Gärtnerin aus Liebe", die Anfang 1935 in München vor sich ging.

Am Bühnenbild der Oper ist handgreiflich zu er-

kennen, wie schnell der weltanschauliche Umbruch der Nation zu einer neuen, positiven Fragestellung in den Fragen der Kunst geführt hat. An der Spitze ist es immer wieder Benno v. Arent selbst, der beispielhafte Bühnengestaltungen vorlegt. In einem gleichfalls in diesem Heft veröffentlichten Entwurf zum 2. Bild der „Meistersinger" wird die ganze Atmosphäre von Alt-Nürnberg lebendig. Dabei spricht aus dem Bilde eine zeitnahe Romantik. Die Vielseitigkeit der Ausstellung kann im übrigen nicht einmal angedeutet werden, da man sonst eine lange Folge von Reproduktionen der wichtigsten Stücke nebeneinanderstellen müßte. Rochus Gliese, der junge, ungemein begabte Paul Haferung vom Deutschen Opernhaus Berlin, der fantasievolle Kubbernuß (jetzt an der Weimarer Kunstschule tätig), der vielseitige Adolf Mahnke, Caspar Neher, Emil Preetorius, Wilhelm Reinking, Edward Suhr und eine Reihe anderer sind heute bereits die Vertreter eines in wenigen Jahren geschaffenen deutschen Stils in der Gestaltung des Bühnenbildes der Oper. Die Ausstellung hatte ihre besondere Note und sie erfreute sich auch stärksten Zuspruchs.
Die „Musik" widmet bereits seit einiger Zeit einen großen Teil ihrer Bildtafeln der Wiedergabe von Bühnenbildern führender deutscher Theater. Wir wollen damit unseren Lesern im im Laufe der Zeit eine Übersicht über die verschiedenartigen Bestrebungen auf diesem wichtigen Teilgebiet vermitteln. Die Oper als Gattung ist auf das Bühnenbild angewiesen, und der Bühnenbildner muß nicht nur als bildender Künstler, sondern mit dem Empfinden eines guten Musikers an seine Aufgaben herantreten. Vielleicht ergibt sich in Anknüpfung an die vorbildliche Ausstellung Benno v. Arents schon bald einmal die Möglichkeit, um die Eigengesetzlichkeiten des Bühnenbildes der Oper aufzuspüren und darzustellen.

Herbert Gerigk.

Große Oper in Duisburg

„Die Vestalin" von Spontini in neuer Ausgabe

Gasparo Spontini, der Bauernsohn aus dem Kirchenstaat, war einst Preußens erster Generalmusikdirektor. Über zwanzig Jahre wirkte er als musikalischer Diktator an der ehemals Königlichen Hofoper zu Berlin, wo er sein Amt ausschließlich zum Ausbau seiner Hausmacht mißbrauchte und seinen eigenen Werken der berufene Interpret war. Das deutsche Opernschaffen interessierte ihn, der durch die napolitanische und französische Schule hindurchging, um sich dann unter dem Einfluß Glucks zu eigenem Stil zu entwickeln, so wenig, daß das Ende seiner Berliner Tätigkeit im Jahre 1841 einer längst fälligen Korrektur eines nicht nur im nationalen Sinne unerträglichen Zustandes gleichkam. Carl Maria von Webers „Freischütz" steht als Einbruch der deutschen Musik wie ein Markstein an der Schwelle jener Tage, wo Spontini aus dem Opernhaus hinausgepfiffen wurde. Er überlebte diesen Abgang noch ein Jahrzehnt. Als er starb, widmete ihm Richard Wagner einen Nachruf, der der Bedeutung Spontinis als Musiker volle Gerechtigkeit widerfahren läßt: „Spontini war das letzte Glied einer Reihe von Komponisten, deren erstes Glied in Gluck zu finden ist; was Gluck wollte, und zuerst gründlich unternahm, die möglichst vollständige Dramatisierung der Opernkantate, das führte Spontini — soweit es in der musikalischen Opernform zu erreichen war — aus."
Spontinis Werk gehört der Operngeschichte an. Die Römeroper „Die Vestalin", die er als Musikdirektor der Kaiserin Joséphine schrieb, begründete seinen Weltruhm. In dem Dichter Etienne de Jouy, der als letzte Bühnenarbeit für Rossini das Textbuch zum „Wilhelm Tell" schrieb, fand er einen gleichgesinnten Mitarbeiter. Eine junge Römerin muß sich auf Drängen ihres Vaters der keuschen Göttin Vesta weihen. Als ihr Verlobter Licinius als siegreicher Feldherr heimkehrt, reicht sie ihm als jüngste Vestapriesterin den Siegeskranz. Ihre Liebe läßt sie das Gelübde vergessen. Sie läßt Licinius in den Tempel ein und vergißt dabei die Wache am heiligen Feuer. Nur der Tod vermag diesen Frevel zu sühnen. Während die Priester sie zur Richtstätte führen, um sie lebendig zu begraben, entzündet plötzlich ein Blitz das erloschene Feuer. Die Göttin ist versöhnt und das liebende Paar vereint sich mit den Chören zu einem glücklichen Abgesang.
Das heroische Pathos der Musik unterstreicht die Kontraste der Handlung mit einer Dramatik, deren Farben von Gluck beeinflußt sind. Spontini greift zu weitausladenden Spannungen. Wie er ein großartiges Crescendo aus dem Nichts aufwachsen läßt, offenbart eine Meisterschaft, die zu seiner Zeit beinahe revolutionär wirkte. Die Übergänge vom erregten Rezitativ zur Arie besitzen dramatischen Nerv und die große Linie. So konnte damals der Dichter E. Th. A. Hoffmann als Kritiker Spontinis mit Recht feststellen, daß seine Musik nicht in Floskeln zerfloß. Aber Spontini begnügte sich mit dem äußeren Glanz großartigen

Aufwandes, wie er überhaupt in der Oper ein Mittel zur festlichen Steigerung des Daseins erblickte. Das Ergebnis war die große Oper, die sich bis zur Erschöpfung übersteigerte.

Hat Spontini uns heute noch etwas zu sagen? Diese Frage zu stellen, erscheint notwendig, weil der Dirigent der Duisburger Aufführung, Richard Hillenbrand, sich mit lokalpatriotischen Hinweisen begnügt: „Und warum führt die Duisburger Oper die ‚Vestalin' auf? Weil ein Einheimischer, Heinrich Schaefer, eine neue Textübertragung dazu geschaffen hat." So einfach liegt der Fall einmal nicht. In der „Vestalin" lebt eine Leidenschaft, die uns durch ihre menschlichen Gefühle auch heute ergreift, wenn sie so überzeugend gesungen wird, wie von Dorle Jschille, deren Sopran hochdramatischen Ausdruck mit lyrischem Zauber in herrlichstem Wohlklang verbindet. Die Rezitative sind vom Zahn der Zeit zernagt; sie berühren uns kaum, auch wenn sie durch die Bearbeitung gestrafft und gekürzt sind. Auch die Chöre erwecken unser Interesse nicht minder wie die Klangmalereien, unter denen die Schilderung des Gewitters zu klassischer Größe aufsteigt. Als Ganzes gesehen, überwiegt bei der Aufführung vielleicht doch das theaterhistorische Interesse, zumal der Dirigent sich viele orchestralen Wirkungen entgehen ließ. Josef Fennekers Bühnenbilder gaben der Oper eine prächtige Fassade mit prunkvollen Säulen. Hans Schlotes Spielleitung zielte auf effektvolle Schauwirkungen. In den Hauptpartien zeichneten sich Toni Müller als Oberpriester, Else Dröll-Pfaff als stimmlich auffallend verjüngte Obervestalin, Jan Witin als Licinius und Robert Blasius als Cinna aus. Chöre und Tanzgruppe vervollständigen das repräsentative Bild der Aufführung, die mit starkem Beifall aufgenommen wurde.

Friedrich W. Herzog.

Wilhelm Altmann, der Fünfundsiebzigjährige

Am 4. April begeht Professor Dr. Wilhelm Altmann seinen 75. Geburtstag. Wie selten ein Musikgelehrter hat Altmann es verstanden, die Ergebnisse seiner Forschungen auch der musikalischen Praxis dienstbar zu machen. In Adelnau 1862 geboren, entstammt er einem schlesischen Bauerngeschlecht, dessen Stammvater erbeingesessener Schmied war. Der Großvater war Schullehrer, Kantor und Organist, der Vater Pfarrer, die musikalische Tradition und eine entsprechend sorgfältige Ausbildung daher gegeben. Otto Lüstner in Breslau wurde sein Geigenlehrer, und die Liebe zur Violine hat den Gelehrten bis heute begleitet. Schon während der Schulzeit wirkte er eine Zeitlang als Geiger im Stadttheater Breslau und lernte hier die musikalische Praxis gleichsam an der Wurzel kennen. Dennoch schien Altmanns berufliche Lebensbahn zunächst von der Musik fortzuführen, denn er studierte in Marburg Geschichte und wurde in Berlin Assistent Leopold von Rankes, den er beim Schreiben seiner Weltgeschichte unterstützte. 1886 wurde er Volontär an der Breslauer Universitätsbibliothek, ein Jahr später bereits festangestellter Kustos. 1889 nach Greifswald versetzt, habilitierte sich Altmann für Geschichte des Mittelalters und geschichtliche Hilfswissenschaften, war aber daneben als Leiter eines Orchestervereins weiter musikalisch tätig. Das neue Jahrhundert brachte ihm die Ernennung zum Oberbibliothekar an der Kgl. Bibiliothek in Berlin, doch gab er bald darauf seine Tätigkeit als Geschichtsforscher zugunsten der Musik auf. Welch treffliche Dienste ihm jedoch die Historie geleistet hatte, zeigte seine erste große Publikation, die Herausgabe der Briefe Richard Wagners, soweit sie damals zugänglich waren (etwa 3000), wo Altmann erfolgreich die mittelalterliche Regestentechnik anwenden konnte. Dem Brahmsverehrer war dann der Auftrag sehr willkommen, sich an der Herausgabe des Brahmsschen Briefwechsels zu beteiligen. Der 1. und 14. Band (Briefwechsel mit den Verlegern) der Gesamtausgabe sind die Frucht dieser Arbeit.

Bereits 1899 hatte Altmann in einer Broschüre auf die Notwendigkeit der Schaffung öffentlicher Musikbibliotheken hingewiesen und damit eine wichtige Anregung für die musikalische Volksbildung gegeben. Der Gedanke, eine große deutsche Musikbibliothek zu schaffen, fand Zustimmung im preußischen Kultusministerium, besonders von seiten des Ministers Schmitt-Ott. Nach eingehenden Vorarbeiten Altmanns konnte schon 1906 die Deutsche Musiksammlung bei der Kgl. Bibliothek in Berlin ins Leben treten, die 1912 räumlich und technisch mit der seit 1842 bestehenden Musiksammlung zu einer besonderen Musikabteilung innerhalb der Staatsbibliothek erweitert wurde. Dem Ausbau dieser Musikabteilung, die heute allein schon durch ihren reichen Bestand an Handschriften großer Meister von einzigartiger Bedeutung ist, gehört ein guter Teil von Prof. Altmanns Lebenswerk.

Da Altmann neben seiner bibliothekarischen Arbeit auch eine ausgedehnte musikschriftstellerische

Tätigkeit entfaltete, die ihren Niederschlag außer in der Tagespresse in zahlreichen wertvollen Zeitschriftenaufsätzen fand, fällt der größere Teil seiner buchmäßigen Veröffentlichungen in die Zeit nach seinem Ausscheiden aus dem Staatsdienst. Eine ganz besondere Pflege hat Altmann stets der Musikbibliographie angedeihen lassen, die ihm eine Anzahl von grundlegenden, für den Wissenschaftler wie für den Musiker gleich wertvollen Werken verdankt. Bereits 1910 erschien sein Kammermusikkatalog, der sich so gut einbürgerte, daß 1931 bereits die 4. Auflage erscheinen konnte und 1936 ein bis auf die jüngste Zeit fortgeführter Nachtrag. 1919 erschien der zweimal aufgelegte Orchesterliteraturkatalog, dem 10 Jahre später ein ergänzender 2. Band folgte. Ein begonnener Katalog der theatralischen Musik konnte leider aus wirtschaftlichen Gründen nicht fortgesetzt werden. 1927 kamen auf Grund langjähriger Spielpraxis die 2 ersten Bände eines Handbuchs für Streichquartettspieler heraus, das heute 4 Bände umfaßt, dann folgten ein Handbuch für Klavierquintettspieler, dem noch ein im Manuskript vorliegendes Handbuch für Klavierquartettspieler folgen soll. Alle diese Werke, so auch das neu erschienene Verzeichnis der Literatur für Bratsche und Viola d'amore bieten nicht nur dem Künstler, sondern durch ihre Bemerkungen über den Grad der Schwierigkeit auch dem Hausmusiktreibenden wertvolle Hilfe.

Zu diesen Werken für die Spielpraxis treten dann noch die vollständige Neubearbeitung des zuletzt 1901 veröffentlichten Tottmannschen Führers durch die Violinliteratur und das 1936 völlig neugestaltete und in seinem Umfang verdoppelte Tonkünstlerlexikon. Das neueste, jetzt erscheinende Werk Altmanns ist eine Ausgabe von Webers ausgewählten Schriften (Deutsche Musikbücherei) und die erste vollständige Ausgabe der Tagebücher von Otto Nicolai, der schon früher eine Auswahl der Briefe an den Vater vorangegangen war.

Erwähnt man zu diesen zahlreichen Veröffentlichungen noch die ausgedehnte editorische Tätigkeit, die laufenden, von weiten musikalischen Kreisen beachteten Opernstatistiken und die zahlreichen Aufsätze — genannt seien nur die Chronik des Philharmonischen Orchesters und die Geschichte der Kgl. Hofkapelle in der „Musik" — erwähnt man ferner, daß Prof. Altmann selbst an der Gründung der „Musik" beteiligt und jahrelang deren Konzertreferent war, so ist damit ganz kurz und nicht einmal vollständig das Lebenswerk eines Forschers und Musikers umrissen, der in seinem fast unerschöpflichen Wissen und rastlosen Schaffensdrange, in der Sachlichkeit und Klarheit seiner Schreibweise, in seiner stets bekundeten völkisch-nationalen Gesinnung und als lauterer, stets hilfsbereiter Mensch der jungen Generation ein Vorbild ist. Wir wünschen ihm noch viele gesegnete Jahre!

Hermann Killer.

* Die Schallplatte *

Der Musiker und die Musikplatte

Von Walter Berten, Berlin.

II.*)

Man kann von großen Musik-Interpreten, berühmten reproduzierenden Künstlern immer wieder den Ausruf hören: „Lieber singe oder spiele ich einen ganzen Abend vor dem strengsten, anspruchsvollsten Publikum, als eine einzige Plattenseite von drei oder vier Minuten Dauer." Diese Künstler erkennen zu Recht in der Musikplatte ihren strengsten Kritiker, im Musikplattenhörer den qualitätsempfindlichsten Musikempfänger. Sie wissen, daß hier, beim Musizieren auf die Platte, nichts der Gunst des Augenblicks überlassen werden darf, daß die geniale Geste unsichtbar bleibt, die optische Suggestion ausschaltet und die Souveränität technisch-geistigen Könnens alleinige, einzige Waffe bleibt: den vollen Sieg der reproduktiven Kunsttat zu erstreiten. Nicht von der sensuellen Spannung der Konzertstimmung geweckt, allein von der werkimmanenten inneren künstlerischen Dynamik entzündet, muß der Künstler jenen gehobenen Zustand des geistwachen und gefühlswarmen Musikantriebs finden und bewirken; seine Fantasie muß mit der vorschwebenden Werkgestalt einen zugleich vorschwebenden Hörerkreis (eine ideale Hörgemeinschaft) umfassen — er kommt dem Schaffenden und seiner schöpferischen Stille nahe, der in der

*) Vergleiche „Die Musik" XXIX/6. Seite 248 „Der Musiker und die Musikplatte" I. Teil.

Abgeschiedenheit seines Arbeitsraumes mit seiner bekennerischen Aussage sich auch nicht an das Publikum eines Abends, sondern an eine ideale Hörgemeinde richtet.

Wie gesund ist diese und manch weitere zur Tugend zu wendende „Not" des Mikrophonmusizierens für den musikalischen Interpreten. Im Laufe zivilisatorischer Veräußerlichung des Konzerts nicht selten vom dienenden Werk-Vermittler durch ein irrendes Publikum zum Konzert-Mittelpunkt an den falschen Platz erhoben, zwingt die strenge Sachlichkeit der Musikplatte den Reproduzierenden wieder zu den ursprünglichen Tugenden eines Virtuosen im wörtlichen Sinn (Virtus-Tugend). Nichts bleibt an Äußerem als die kühle, schwarze Platte — und selbst der beliebteste Star kann es sich nicht erlauben, hier etwa einer Augenblickslaune, einem „genialen Darüberhinweg" nachzugehen: es ist in der rein akustischen Konzentration nichts da, was die künstlerisch-handwerkliche und geistig-reproduktive Leistung vergessen machen oder ersetzen könnte. Die menschliche Person des Interpreten tritt aus dem Gesichtsfeld, die künstlerische Persönlichkeit des Werkvermittlers enthüllt sich deutlicher als bei jeder anderen Form des Musizierens. Viele Umstände wirken dabei mit; es seien nur beispielsweise erwähnt: die weitaus größere Konzentration des Musizierens und Hörens, das überaus empfindliche Ohr des Mikrophons, bedeutend differenzierter, unermüdlicher und unbestechlicher als das menschliche Organ. Es ist erstaunlich und beglückend, in welchem Maße über das rein Tonliche hinaus die Musikplatte vom unfaßbaren Wesen, dem Seelisch-Geistigen des musischen Interpreten erfaßt und erhellt. Aus der „Not" des Unsichtbaren, des Alleinseins mit dem Mikrophon erzwingt sich die Tugend der Fantasie, die Kraft der Konzentration.

„Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze" — und dem reproduzierenden Künstler, der sonst manches vor dem schaffenden voraus hat, ist es auch versagt, seiner eigenen Leistung, frei von der Ausübung, betrachtend gegenüber zu stehen — bis auf die Musikplatte (und den Tonfilm); er hört sich sonst nur zugleich singend, spielend und hat dabei genug Aufmerksamkeit der Ausübung zuzuwenden. Selbst der ehrlichste, strengste Freund, der aus gleicher Sachkenntnis und auf gleicher Ebene künstlerischen Anspruchs urteilende Kritiker kann seiner Kunsttat nicht ein solch unbestechlicher Beurteiler sein, wie die von ihm gespielte, gesungene Musikplatte. Sie erzieht ihn zu einer weiteren Künstlertugend: zur Selbstkritik.

Für den heranwachsenden Sänger oder Instrumentalisten müßten Schallplattenaufnahmen zu Studienzwecken, im Vergleich zeitlich verschiedener Eigenaufnahmen und im Vergleich mit Meisterplatten usw. von bedeutender schulischer und erzieherischer Wirkung sein. Der junge Musiker wird künstlerisch anspruchsvoll, qualitätsempfindlich und hör-besinnlich; die Grenzen der Technik weisen ihn in die Bezirke des Wesentlichen zurück: nicht Quantität, sondern Qualität; nicht Extensität, sondern Intensität. Er wird die Begeisterung des Musizierens, die musische Entflammung, die lebendige Eingebung der Stunde nicht weniger achten, gar abtun wollen vor dem Mikrophon -- aber er wird lernen, diese Kräfte zu beherrschen, sie wachzuhalten, sie in künstlerischer Ökonomie dem Können einzuordnen. Denn die Aufnahme einer musikalischen Meisterplatte von drei oder vier Minuten verlangt in immer neuer, gänzlich zufallsunabhängiger Wiederholung der Aufnahme im Verlauf von etwa einer Stunde im Durchschnitt letzte Beherrschung aller seelisch-geistigen und körperlichen Kräfte der Interpretation. Und auf das Lebendigsein und Lebendigmachen kann hier noch weniger als sonst verzichtet werden.

Das Thema: Musiker und Musikplatte umgreift noch manche Fragen handwerklicher, ästhetischer, pädagogischer und soziologischer Art. Hierzu wird in der Folge noch einmal Stellung genommen werden müssen.

Hausmusik und Schallplatte

Die unsichtbaren Spielpartner für den Hausmusiker.

Recht ungläubig und mißtrauisch vernahm man die ersten Nachrichten über eine Neuerung, ein Experiment, das von dem Berliner Geigenhaus Emil Herrmann und der Firma Telefunken angekündigt wurde. Man hat geschlossene Sätze von Streichquartetten Haydns, Beethovens, Mozarts, Schuberts von einer künstlerisch hochstehenden Kammermusikvereinigung auf Schallplatten genommen und dabei jeweils ein Instrument fortgelassen, so daß hier die erste Geige fehlt, dort die zweite, in einem anderen Falle die Bratsche oder auch das Cello. Wer eine solche Schallplatte ersteht, erhält gleichzeitig auf einem Notenblatt die Stimme des fehlenden Instruments mitgelie-

fert, und auf einem zweiten Notensystem sind sogar noch die Hauptstimmen der übrigen Instrumente in kleinerem Notenstich mit eingedruckt. Es mag auf den ersten Blick unvorstellbar erscheinen, daß ein künstlerisch zu verantwortendes Musizieren mit nicht vorhandenen Partnern möglich sei. In diesem Zusammenhang mag daran erinnert werden, daß der Deutschlandsender in früheren Jahren unter der Leitung von Herbert Just das „Musizieren mit unsichtbaren Partnern" zu einer regelmäßigen Einrichtung hat werden lassen, die leider der verschiedenartigsten Schwierigkeiten wegen wieder eingeschlafen ist. Bei der Schallplatte hat man diesen Versuchen gegenüber den Vorteil, daß der Spieler den Plattenpart beliebig oft unterbrechen und wiederholen kann. Wer die Aufnahmen der ersten Serie gehört hat, wird überrascht sein von der akustischen Treue der Wiedergabe und von der Veränderungsmöglichkeit der Tonstärke auf einem elektrischen Wiedergabegerät. Jeder Schallplatte ist auf einigen Rillen der Kammerton a vorangestellt, so daß der Spieler sein Instrument genau einstimmen kann. Nun wird gerade der technisch unfertige Musikliebhaber feststellen können, wie sehr er von dem Spiel der übrigen Partner mitgerissen und getragen wird. Selbstverständlich wird man auch weiterhin das Musizieren im häuslichen Kreise mit „sichtbaren" Partnern unbedingt vorziehen; aber jeder Freund der Kammermusik weiß, wie schwer es schon in der Großstadt fällt, die geeigneten Spielpartner aufzutreiben und an festen Spielabenden zu vereinigen. Es ist ein verdienstvolles Unterfangen, daß die Möglichkeiten der Technik nun in den Dienst der Hausmusik gestellt werden, zumal wenn es in einer künstlerisch so unantastbaren Form geschieht. In der Kleinstadt oder gar in ländlichen Bezirken wird auf diesem Umwege ganz sicher mancher Musikfreund dem eigenen Musizieren wiedergewonnen, der aus Mangel an Partnern vielleicht längst resigniert sein Instrument beiseite gelegt hat.

Daneben wird es Aufgabe der Kultur- und Feierabendorganisationen sein, die Schallplatte in dieser Form in ihre Bemühungen um die Wiederbelebung der Hausmusik einzubauen. Der geeignete Weg wird auch hier in der praktischen Arbeit gefunden werden müssen. Vielleicht wird man früher oder später dahin kommen, Schallplatten-Leihbibliotheken einzurichten, die unter besonderer Berücksichtigung des häuslichen Musizierens aufgebaut werden könnten. Der angehende Musikfreund wird sich im stillen Kämmerlein jetzt eine gewisse Routine des Zusammenspiels erwerben können, ohne die Nerven von Musizierpartnern zu stark zu drangsalieren. Es wird aber auch der Verbreitung einer gewissen Literaturkenntnis innerhalb des Kammermusikrepertoires nützlich sein, wenn hier ein zielbewußter Aufbau der Plattenserien erfolgt. Man hat bereits jetzt die Aufnahmen auf Kammermusik mit Klavier ausgedehnt und bei Klaviertrios von klassischen Meistern den Klavierpart fortgelassen. Es gibt ferner unter den Aufnahmen mit fehlendem Cello Teile aus Trios, und man begegnet bei den Aufnahmen mit fehlender erster Geige einer Sonate für zwei Violinen von Händel und einem Satz aus dem Konzert für zwei Violinen in d-Moll von Bach.

Da wir trotz der Neuartigkeit des Versuchs und bei Berücksichtigung aller berechtigten Einwände von der Nützlichkeit des hier verwirklichten Bestrebens überzeugt sind, bitten wir unsere Leser um Mitteilung der eigenen Erfahrungen mit Schallplatten dieser Art. Es ist anzunehmen, daß sich dann eine für beide Teile ersprießliche Diskussion ergeben wird, weil sich die Herstellung ausschließlich von den Anforderungen und Bedürfnissen der Praxis leiten lassen darf.

Herbert Gerigk.

Neuaufnahmen in Auslese

Die Kammermusik nimmt einen erfeulich breiten Raum in dem laufenden Herstellungsprogramm der führenden Firmen ein. Das mag seinen Grund darin haben, daß der Platten kaufende Musikfreund in den Kleinstädten und auf dem Lande mit Vorliebe zur Kammermusik greift, weil sie die Musikgattung ist, die seinen eigenen Kräften am ehesten zugänglich ist. So bilden die Aufnahmen vielfach das Vorbild, nach dem man selbst musiziert. Unter den Neuheiten ist eine herrliche Wiedergabe von Beethovens erstem Streichquartett Werk 18 Nr. 1 in F-Dur zu nennen. Das französische Calvet-Quartett, das sich bei seinem neuerlichen Auftreten in Berlin als eine der ersten Vereinigungen unserer Zeit erwiesen hat, ist dem Werk ein selbstloser Mittler, denn da wird wirklich Beethoven musiziert. Schwierig für die Platte ist der ausgedehnte langsame Satz, der klangschwelgerisch dargeboten wird. Akustisch ist die Aufnahme besonders sorgfältig hergestellt; durchgehend fällt die klangliche Einheit der vier Instrumente auf. Man wird seine Freude daran

haben, wenn man das Spiel der ausgezeichneten Künstler an Hand der Partitur verfolgt. (Telefunken SK 2145/48.)

Eins der späten Beethoven-Quartette, das große B-Dur-Quartett Werk 130, liegt in einer Aufnahme mit dem Budapester Streichquartett vor, die gleichfalls jeder Nachprüfung im Musikalischen standhält und deren besonderes Merkmal eine ausgesprochene Süße des Tons ist. Gerade ein solches Werk kann man sich in seiner Eigenart durch die Platte erobern. Bei aller Leichtigkeit, mit der sich die einzelnen Sätze geben, hat Beethoven eine Fülle von Problemen hineingepackt, mit denen wir heute noch nicht fertig geworden sind. Da ist es wichtig, daß beispielsweise der 1. Satz mit seinen verschiedenen Zeitmaßen und mit seinen Schattierungen in den Stärkegraden auf engstem Raum in der Wiedergabe musterhaft deutlich wird. Eine Plattenfolge zum Studieren! (Electrola DB 2239/41.)

*

Zusammen mit dem Adagio cantabile aus Beethovens Sonate Pathétique hat Elly Ney das erschütternde Heiligenstädter Testament des Meisters auf eine Platte gesprochen. Es ist eine Aufgabe, von der man glauben könnte, daß sie die Grenzen der Schallplatte übersteigen muß; aber Elly Ney gibt dem gesprochenen Wort Atmosphäre dazu. Die zweite Plattenseite mit dem Adagio vermittelt einen weihevollen Schlußakkord. Die Aufnahme wird zusammen mit dem Faksimile von Beethovens Aufzeichnungen und einer eingedruckten Übertragung des Wortlautes geliefert, ein wertvolles Dokument für den Beethovenverehrer. (Electrola DB 4460.)

Mozarts Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit" erfährt unter Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt mit den Berliner Philharmonikern eine beschwingte Wiedergabe. Die Ausarbeitung erfüllt die verwöhntesten Ansprüche.
(Telefunken A 2141.)

Die Brahms-Walzer werden von Wilhelm Backhaus mit tiefer romantischer Empfindung und unübertrefflicher Klarheit gespielt. Der Klavierklang kommt unverfälscht auf den beiden Platten zur Geltung. Die Aufnahme gehört zu den schönsten, die von Backhaus herausgebracht worden sind. Der Meister des Anschlags kommt vor dem Mikrophon so recht zur Geltung.
(Electrola DB 2803/04.)

Der spanische Cellomeister Gaspard Cassadò läßt die berühmte spanische Serenade von Albeniz so voll im Ton erklingen, daß man allein durch den Klang bereits gefesselt wird. Das Spiel ist hier wie in dem Indian-Song von Dvorak die Vollkommenheit selbst. Raucheisen begleitet.
(Telefunken A 2127.)

*

Karl Schmidt-Walter, der Berliner Bariton, fügt seinen Liederaufnahmen zwei Kostbarkeiten hinzu: Schuberts „Lindenbaum" und „Du bist die Ruh", die er mit Raucheisen am Flügel prachtvoll gestaltet. (Telefunken A 2130.)

Die Altistin Maria Basca singt das bekannte Hindu-Lied von Rimski-Korssakow und ein stimmunggesättigtes Lied von Gretschaninoff mit wundervoll satter Stimme. Die Ruhe ihres Organs ist bemerkenswert. (Telefunken A 2132.)

Der Bielefelder Kinderchor singt in ansprechender Weise Volksweisen, ein Jütländisches Tanzlied und „Mei Schatz is e Reiter". Trotz der tüchtigen Chorleistung muß angemerkt werden, daß es wohl in den meisten deutschen Städten ähnliche Chöre geben wird. Die Programmwahl ist gleichfalls nicht unbedingt befriedigend.
(Telefunken A 2129.)

*

Es ist notwendig, auch die Unterhaltungs- und Tanzmusik bei unseren Betrachtungen nicht ganz außer acht zu lassen, denn hier ist die Stelle, wo sich Artfremdes leicht wieder einschleichen kann, wenn nicht mit aller Sorgfalt darüber gewacht wird. Der Jazz ist nur scheinbar überwunden. In Wahrheit herrscht er wie früher an den deutschen wie den ausländischen Unterhaltungsstätten. Er hat nur sein Gewand gewechselt, wie es sich eben im Zuge einer Entwicklung ergibt. Die bezeichnenden Rhythmen, die Synkope, die grotesken Instrumentalwirkungen, der blöde Refraintext, die unzulänglichen Stimmen der Refrainsänger sind geblieben. Es ist eine Unehrlichkeit, wenn man dem Kind einen neuen Namen gibt, dadurch etwas anderes vortäuscht und doch alles beim Alten läßt. Die sogenannte Swing-Musik ist waschechte Jazzmusik, teilweise durchaus ansprechend und überwiegend keineswegs negroid. Einige der als Spitzenleistungen englischer Kapellen bezeichneter Brunswick-Platten liegen uns vor. Sie erhärten die vorstehenden Bemerkungen. (Jimmy Dorsay, A 81 033; Guy Lombard, A 81 042; Connie Boswell mit typischem heiseren, unangenehmem Refraingesang, A 81 028; Louis Armstrong, A 9946). Im ganzen muß man feststellen, daß die Programmgestalter ihre Verpflich-

tung dem Volk gegenüber sehr unzulänglich erfaßt haben. Falls es nottut, können wir auch einmal deutlicher werden.

Anders geartet ist das kultivierte Spiel vieler deutscher Kapellen, die — wenn man Musik dieser Art überhaupt gelten lassen will — sogar schon einen eigenen Stil gefunden haben. Ich greife die Kapelle Erich Börschel heraus, und zwar mit einer einfachen, anspruchslosen Tanzplatte (Telefunken M 6279).

Herbert Gerigk.

Musikchronik des deutschen Rundfunks

Wesen und Grundsätze der funkeigenen Musikpraxis

Von Kurt Herbst - Berlin.

Der deutsche Rundfunk nimmt mit seinen zwölf Sendern eine musikalisch eigene Stellung ein. Er begnügt sich hierbei nicht, wie es zum Beispiel bei den Vorgängen aus dem politischen, wirtschaftlichen oder sportlichen Leben der Fall ist, mit Berichten und Einzelübertragungen, sondern verfolgt gerade der Musik gegenüber eine bewußt selbständige Haltung. Er hat sich weitgehendst von der Aufführungspraxis der anderen Musikformen (Gattungen) des öffentlichen Musiklebens unabhängig gemacht; jeder Sender besitzt fast ausnahmslos ein eigenes Sinfonieorchester, eigene Unterhaltungs- und Tanzkapellen, Chöre, Dirigenten usw. und stellt hiermit das dar, was wir unter dem Begriff „funkeigene Musikpraxis" verstehen wollen.

Diese funkeigene Musikpraxis entstand mit der Entwicklung des Rundfunks, wo beispielsweise damals die Übertragungstechnik noch nicht so weit gereift war, daß etwa der Rundfunk sein Musikprogramm auf den Darbietungen des öffentlichen Musiklebens hätte aufbauen können. Darüber hinaus verlangte, wie es immer der Fall sein wird, das Funkprogramm von der Musikpraxis eine stilistisch vielseitige Beweglichkeit, wie sie eben nur dem Funkprogramm zu eigen ist, und die Notwendigkeit einer funkeigenen Musikpraxis stets hinreichend begründet. Die Musikerschaft am Rundfunk hatte damals in Anbetracht der dauernden und vielseitigen Einsatzbereitschaft sehr viel zu tun, und selbst dann noch, als der Kreis der funkeigenen Musikpraxis allmählich wieder aufgelockert und durch die unterstützende Programm-Mitwirkung von Kräften aus dem allgemeinen Musikleben immer mehr erweitert wurde. Diese Auflockerung und Erweiterung haben aber auch die Bedingungen der funkeigenen Musikpraxis so verändert, daß sich eine Erörterung über das Wesen und die Grundsätze der funkeigenen Musikpraxis vom heutigen Standpunkt aus als notwendig erweist.

Dieser heutige Standpunkt läßt sich am besten von seiten des Musikhörers am Lautsprecher darstellen, dem der Gedanke einer funkeigenen Musikpraxis zunächst als nebensächlich erscheinen muß. Die Funktechnik ist heute so weit vorgeschritten, daß es am Lautsprecher gar nicht aufzufallen braucht, ob der Musikvortragende „unmittelbar" im Funkraum sitzt oder ob die Sendung aus dem Konzertsaal bzw. aus dem Theater übernommen wird oder von der Schallplatte ausgeht. Für ihn (den Hörer) ist der kürzlich auch von Dr. W. Richartz (Januarheft der „Musik") ausgesprochene Grundsatz: „Der Rundfunk soll und darf allerdings nur gute Musik senden. Mittelmäßige oder gar schlechte Musik muß ausgeschlossen bleiben", die nächstliegende Grundforderung. Der Maßstab für alle Musiksendungen ist die allgemeine Leistungsfähigkeit, wie sie nach dem Höchststande des zeitgenössischen Musiklebens möglich ist und wie sie der Musikfunk am einheitlichsten erfüllen kann, weil er ja über sämtliche Aufführungsmittel des zeitgenössischen Musiklebens verfügen und darüber sogar hinausgehen kann. Daß diese Leistungsforderungen bei der Fülle der funkmusikalischen Programmdarbietungen nicht allein von der funkeigenen Musikpraxis erfüllt werden können, ist selbstverständlich und in keiner Weise hinderlich. Denn am Lautsprecher fallen ja, wie eben bemerkt, sämtliche Unterschiede des Aufführungsortes und der Aufführungsart bis zur Schallplatte und bis zum sogenannten Programmaustausch der Sender hinweg, wobei sich also dem Rundfunkhörer gleichermaßen „nur" der Wert der Musik und ihrer qualitativen Ausführung an sich vorstellt.

Vom Lautsprecher aus gewinnt somit der Gedanke einer „funkeigenen Musikpraxis" erst dann eine geschlossene Bedeutung, wenn sie (die funkeigene Musikpraxis) auch ihren funkeigenen Charakter am Lautsprecher geltend machen kann. Anders gesagt: Wenn sie sich so auswirkt, daß trotz der

Einfachheit der Schallplattenbenutzung und der Übertragungsmöglichkeiten aus dem öffentlichen Musikleben diese oder jene musikalische Aufgabe nur durch die funkeigene Musikpraxis gelöst werden kann.

Diese letzte Auffassung haben wir absichtlich in einer zugespitzten Formulierung wiedergegeben mit dem selbstverständlichen Vorbehalt, daß natürlich die funkeigene Musikpraxis nicht allein für die speziell funkmusikalische Gestaltung (Funkoper, Hörspielmusik, Eintreten für eine neue Unterhaltungsmusik) zu bestehen braucht und auch nicht bestehen kann, weil ja die übrigen Musikformen des öffentlichen Musiklebens neben ihren besonderen Aufgaben gar nicht allein die vom Funkprogramm geforderte Anzahl der Musiksendungen erfüllen könnten. Das Wesentliche bei unserer Erörterung soll nur dies sein, daß das funkische Musikprogramm nicht mehr wie im früheren Sinne von der funkeigenen Musikpraxis abhängig ist und somit der funkischen Musikpflege im Gegensatz zu früher einen künstlerisch weit größeren Bewegungsraum gibt, wie er vom rein musikalischen Standpunkt als selbstverständlich zu bezeichnen ist. Wichtig dabei ist natürlich, daß die verschiedenen musikalischen Aufführungsmittel unter bestimmten, ausgereiften Gesichtspunkten im Funk-Programm eingesetzt und zueinander in ein gerechtes Verhältnis gestellt werden. Dieses Verhältnis muß die Linie des funkischen Musikprogramms bilden; und zwar denken wir hier beispielsweise erstens an allgemein-musikalische und zweitens an funkmusikalische Aufgaben. Was den ersten Aufgabenkreis betrifft, so gelten hier ausschließlich die Bedingungen und Beurteilungsmaßstäbe, wie sie dem allgemeinen bzw. öffentlichen Musikleben zugrunde liegen. Man kann z. B. unmöglich ein Konzert der Berliner Philharmoniker übertragen und bald darauf ein ähnliches Sinfonieprogramm mit dem Funkorchester folgen lassen, ohne dabei dem Funkorchester den gleichen vorbereitenden künstlerischen Bewegungsraum zu geben, auf dem die besondere funkische Wirksamkeit der zuerst genannten Konzertübertragung grundsätzlich beruht; es ist weiter ein ungleiches Verhältnis, wenn man durch die Schallplatte einen von Prof. Clemens Kraus ausgearbeiteten Wiener Walzer vorführt und kurze Zeit danach mit dem gleichen Programmstil ein Unterhaltungsorchester einsetzt, dessen Vorbereitung aber mehr oder weniger improvisiert erscheinen muß; und es ist weiter ein Stilkonflikt für den Hörer, wenn er beispielsweise hier von der Mailänder Skala eine Opernübertragung hört, die den Höhepunkt einer musikdramatischen Einheit darstellt, und dort eine Sendeoper, die die Beziehungen einer Ensemblekunst vermissen läßt, weil sie rein starmäßig besetzt und von heute auf morgen bzw. von morgens bis Mittag einstudiert ist. Wir wissen, daß hier beim Rundfunk noch Schwierigkeiten anderer Art mitsprechen, die wir jedoch hier nicht mit behandeln können und an anderer Stelle erörtern wollen.

Funkmusikalische Auslese

In der vorliegenden Berichtszeit trat das Gebiet der Oper sehr stark in den Vordergrund. Die betreffenden Sendungen gaben dabei nach den verschiedensten Seiten hin wertvolle und sehr eigene Beiträge für das Verhältnis „Oper und Rundfunk" ab und berührten zugleich alle im Rundfunk möglichen Opernformen: Die unmittelbare Bühnenübertragung, das Operngastspiel im Rundfunk, die Sendeoper mit der eigenen Funkbearbeitung und endlich die eigenst für das Mikrophon gestaltete Funkoper. Dazu kam noch die Aufführungsreihe des RSs. München, die sich besonders für noch unbekannte Opernwerke einsetzt, um auch von seiten des Rundfunks dem Opernprogramm bestimmte Anregungen und Hinweise zu geben. Betrachten wir an Hand der obigen Aufzählung zuerst die Bühnenübertragung, so waren es

Berlin (9. März) und der **Deutschlandsender** (10. März; zugleich Saarbrücken und Leipzig), die aus Rom und Mailand zwei prachtvolle Opernaufführungen übernahmen. Im ersten Fall handelte es sich um Donizettis Komische Oper „Der Liebestrank", eines der köstlichsten Werke der sog. Buffo-Oper. Was diesem Werk stets einen Erfolg auch am Lautsprecher garantiert, ist, daß die Handlung unmittelbar in der Musik aufgeht und in diesem Sinne wieder einmal von der temperamentvollen italienischen Gesangskunst und Musizierfreudigkeit aller Mitwirkenden so natürlich und echt vorgetragen wurde, daß diese herrliche Bühnenaufführung zugleich eine vollendete Opernsendung wurde. — Im zweiten Fall war es die Mailänder Aufführung der Oper „Manon" von Jules Massenet. Der Komponist lebte bekanntlich ein halbes Jahrhundert später als Donizetti und gehört damit dem Zeitalter der französischen Opernromantik an, bei der sich Handlung und Musik mehr gleichwertig verbinden, die Musik ferner eine bisweilen nur untermalende Bedeutung einnimmt, und so ihren

Sinn und Stimmungsausdruck erst durch eine direkte Verbindung mit dem jeweiligen Handlungsvorgang erhält. Die einzelnen Stimmen verlieren sich dann, wenn man es vom Lautsprecher aus einmal so bezeichnen darf, mehr im Raume der Handlung, was dem Rundfunkhörer nicht immer sehr entgegenkommt. Hierzu tritt aber dann der besondere Hang des Opernkomponisten Massenet zu dramatischen Gegensätzen, wie sie sich einmal in einer großen, fast pathetischen Leidenschaft und dann wieder in einer weichen Lyrik äußern. Dabei konnte sich natürlich wieder sehr stark das musikalisch-dramatische Temperament und Ausdrucksvermögen der italienischen Sänger entwickeln, denen es ja, zusammenfassend gesagt, nicht so sehr auf die Schönheit der Darstellung und Darstellungsmittel „an sich" ankommt, als vielmehr auf die Echtheit und Natürlichkeit der musikalischen Charakterprägung. Diese musikdramatische Gestaltung wächst dann zumeist über ihre musikalisch-symbolische Bedeutung hinaus und überzeugt mit der gleichen dynamischen Kraft und rhythmischen Lebendigkeit auch den Hörer am Lautsprecher.

Köln (25. Februar) und **Königsberg** (14. März) zeigten, was das „Operngastspiel im Rundfunk" für eine wichtige Bedeutung erlangen kann. Köln hatte die Kölner Oper (Dirigent, Solisten und Chor) zu Mozarts „Cosi fan tutte" und Königsberg die „Deutsche Musikbühne" zu Mozarts „Figaros Hochzeit" eingeladen. Dirigenten waren hier Fritz Zaun und dort Erich Seidler. Wir müssen es uns leider aus Raumgründen versagen, auf die musikalische Wiedergabe beider Werke im einzelnen einzugehen, die in beiden Fällen einen künstlerisch sehr geschlossenen Eindruck hinterließ. Es handelte sich jedesmal um die eigentliche „Bühnenaufführung", die vor dem Mikrophon etwas gekürzt und durch stilvoll eingelegte, handlungserklärende Textverbindungen (fast unbemerkt) aufgelockert worden war. Was für uns hier das Wesentliche sein soll, ist die ausgezeichnete und charakteristisch aufeinander abgestimmte Ensemblekunst der Rollenbesetzung wie überhaupt der ganzen Opernwiedergabe, die auch auf den Hörer am Lautsprecher stets ihre künstlerisch geschlossene Wirkung ausüben muß. Natürlich muß eine solche Ensemblekunst sehr fest mit dem einzelnen Werk verwachsen sein, weshalb wir auch das „Operngastspiel im Rundfunk" mit besonderem Nachdruck befürworten wollen.

Wir kommen nunmehr zur sogenannten Sendeoper, für deren Stil uns

Leipzig (28. Februar) ein geradezu ideales Beispiel lieferte. Intendant Carl Stueber, der diese Carl Maria von Weber-Funkbearbeitung selbst besorgte, war dabei von den drei Hauptstilmerkmalen der Oberon-Oper ausgegangen: 1. von der Handlung der Oper; 2. von der Weberschen Musik, die in Form von geschlossenen Musikstücken (nach Art der sog. Nummernoper) durch die Handlung ausgelöst wird; und 3. von dem Dialog, der die musikalischen Teile verbindet. Wesentlich war für ihn natürlich die herrliche Webersche Musik, die er ohne größere Veränderungen (Kürzungen) beibehielt. Dagegen galt es, die Handlung für den Lautsprecher in eine verständliche Form zu bringen und zugleich den sehr steifen Dialog bzw. rezitativartigen Verbindungstext zu ersetzen. Er griff hier mit einem überzeugenden Stilempfinden auf das Wielandsche Gedicht „Oberon" zurück, dessen einzelne Verse sowohl wie die einzelnen Musikabschnitte zu verbinden wie aber auch die parallel zur Musik verlaufende Handlung am Lautsprecher zu verdeutlichen hatten. Text und Musik waren dabei so stilvoll und ausgeglichen aufeinander abgestimmt, daß diese Funkbearbeitung einen geradezu unvergeßlichen Eindruck am Lautsprecher hinterließ. Hinzu kam aber dann noch, daß nicht nur die musikalischen Leistungen vortrefflich unter der Leitung Hilmar Webers ausgearbeitet waren, sondern daß man auch in Erich Ponto einen ausgezeichneten Sprecher gefunden hatte, der beim Vortrag der Wielandschen Verse mit dem klanglichen Ausdruck seiner Stimme Handlung und Musik innerlich zu verbinden wußte.

Eine gut gelungene Funkaufführung brachte auch

Hamburg (12. März) mit der komischen Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius — eine Oper, die sich für eine Funkaufführung deshalb so gut eignet, weil ihre Texthandlung in dramatischer, bzw. szenischer Hinsicht gar nicht so selbständig dasteht, sondern sich mehr als formbildendes Moment für die musikalisch so gut getroffenen Charakterzeichnungen auswirkt. Hans-Wilhelm Kuhlenkampff hatte die Handlung für den Funkhörer in ein Gespräch zwischen der orientalischen Märchenerzählerin Scheherezade (1001 Nacht) und dem allmächtigen Kalifen eingebettet und sich in diesem Rahmengespräch dem Gesamtstil der Oper recht gut angepaßt.

Zur Gattung der eigentlichen Funkoper gehört dann die Ursendung

Köln (18. März) „Vom braven Kasperl und dem schönen Annerl". E. Reinacher bezeichnet seinen Text, den er nach einer Novelle von Cl. Brentano gestaltet hat, als Funkballade, zu der

C. J. Kauffmann die Musik schrieb. Es ist uns leider nicht möglich, auf die Handlung näher einzugehen, obwohl wir erst dann die Begabung des Textdichters richtig erkennen könnten: einen sehr verzweigten und stark symbolisierten Stoff in überzeugender Weise zu einer verhältnismäßig kurzen und trotzdem sehr klaren Opernhandlung zu verarbeiten. — Kauffmann schrieb hierzu eine sehr eigene Musik, die den symbolischen Gehalt dieser Funkballade in einer überzeugenden und klargestalteten Motivik erfaßt. Er zeigt einen sehr starken Klangsinn, den er, wenn es die Textvorlage bei gegensätzlichen und zugleich ineinandergreifenden Motiven verlangt, mit großem Können kontrapunktisch auflockert. Über das gesungene Wort und das orchestrale Zwischenspiel hinaus begegnen wir noch dem gesprochenen Wort, das sowohl dem Erzähler der Handlung wie auch den handelnden Personen zufällt, und außerdem der Geräuschkulisse mit ihren vielfältigen Möglichkeiten, die bei der Ursendung vom Spielleiter manchmal etwas zu stark eingesetzt wurden. Denn das Hauptmotiv liegt in der künstlerisch gestalteten Symbolik, deren Aufgaben von Kauffmann und Reinacker in sehr feiner Weise gelöst wurden.

Endlich erwähnen wir noch die Opernsendungen aus

München (12. März), durch die wir diesmal als Ursendung die Komische Oper „Ulysses" kennen lernen konnten, die der vor wenigen Jahren verstorbene Opernkomponist Jan Brandt-Buys hinterlassen hat. Sie war übrigens vom Komponisten noch nicht ganz abgeschlossen und wurde vom Reichssender München fertiggestellt. Leider steht Text und Musik hier in einem sehr unausgeglichenen Verhältnis. Der Text lehnt sich an Homers Odysse an und schildert die Irrfahrten des berühmten Griechenhelden und seiner Gefährten von Trojas Fall an. Es folgen dann im einzelnen der Besuch bei der Zauberin Kirke, der verführerische Lockruf der Sirenen usw. Der Textgestalter will nun diese Handlung bewußt humorvoll und witzig anpacken, was aber schon in Anbetracht der stofflichen Vorlage problematisch erscheinen muß und auch in der Ausführung nicht überzeugen kann. Im gleichen Sinne erstrebt der musikalische Stil eine einschmeichelnde Melodik sowie „spritzige, witzige und bisweilen parodistische" Wirkungen. Text und Musik werden dabei locker verknüpft und streifen bisweilen die Ausdrucksformen der Operette. Dies wäre an sich nichts Negatives, wenn es nicht noch mehr den Eindruck einer stilistischen Zersplitterung verstärken würde.

Berlin (19. Februar) brachte ein musikalisch sehr wertvolles Sinfonieprogramm mit zwei Uraufführungen und einer Erstaufführung. Es begann mit dem Violinkonzert von Hans Bullerian, das der Komponist bereits 1907 komponierte und nun jetzt in einer Neubearbeitung vorstellte. Es gehört seinem Klangcharakter nach zum Stilkreis der Neuromantik. Ein sehr einheitlicher Klangausdruck beherrscht das ganze Werk wie auch dessen Klanggestaltung die formale Entwicklung bestimmt. Orchester und Soloinstrument „streiten" sich in rhythmisch-beweglicher Weise um die Gestaltung der einzelnen Klänge, greifen immer wieder ineinander und geben somit dem musikalischen Verlauf stets neuen Antrieb. — Einen ganz anderen Stil verkörperte darauf die „Altdeutsche Suite" von Paul Höffer, die uns durch ihre künstlerische Geschlossenheit und durch die Ausgeglichenheit ihrer kompositorischen Mittel geradezu überraschte. Der Komponist stellt in dieser Altdeutschen Suite gleichermaßen den alten Dur-Moll-Gedanken dar, wie er sich allmählich aus den alten Kirchentonarten herausschälte, sich von diesem abhebt und sich ihnen gegenüber immer wieder von neuem behaupten muß. Hiermit berührt Höffer aber auch zugleich eine wichtige Stilfrage unserer zeitgenössischen Musikhaltung, in der wir nun wiederum durch Herausbildung neuer Klangformen die Ausdrucksmöglichkeiten unserer Dur-Moll-Harmonik bereichern und erweitern wollen. — Nach einer Pause folgte dann als Erstaufführung eine fast noch unbekannte C-Dur-Sinfonie von Georges Bizet, die als Jugendwerk des Komponisten erst kürzlich aufgefunden und in Paris uraufgeführt wurde. — Heinrich Steiner war als Dirigent den stilistisch vielseitigen Ansprüchen des Programms sehr gewachsen und leitete den musikalisch äußerst interessanten Abend mit großer Hingabe. Den Solopart des Bullerianschen Violinkonzertes spielte Carl Steiner musikalisch sehr lebendig und klar.

Frankfurt (2. März) stellte unter der Leitung Hans Rosbauds zum ersten Male im Rundfunk das kürzlich in Berlin uraufgeführte Violinkonzert von Robert Heger vor. Der Solist der Uraufführung, Konzertmeister Erich Röhn-Berlin trat auch hier für eine stark profilierte Wiedergabe ein. Zum Programmabschluß folgte dann anläßlich seines 60. Geburtstages (28. Februar 1877) die sinfonische Dichtung „Aus meiner Heimat" von Serge Bortkiewicz. Der Komponist zeigt hier eine sehr enge Verbindung mit der russischen Romantik und besonders mit dem sin-

fonischen Stil eines Peter Tschaikowsky. Typisch sind in diesem Sinne beispielsweise die melodische Eindringlichkeit der Streicheroktaven, dann die hingebende Vitalität des tänzerischen Rhythmus, ferner die temperamentvolle melodische Klangsteigerung und die plötzliche Umstimmung nach der Seite einer Art lyrisch gestimmten Einsamkeit hin. Wenn auch diese und andere Stilmerkmale uns nicht neu sind, so sind sie immerhin sehr eindringlich gestaltet und dürften eine gelegentliche Wiederholung dieses Werkes im Funkprogramm durchaus rechtfertigen.

Hamburg (10. März): Unter dem für das Funkprogramm äußerst wichtigen Titel „Unterhaltsame Konzertmusik" führte das Hamburger Funkorchester unter Leitung von H. Thierfelder ein Programm mit Werken von Eduard Künnecke aus. Wie wir aber bereits schon an anderer Stelle sagten, heißt „Unterhaltsam" nicht die flüchtige und verflüchtende sowie mit großem Schwung verfaßte Stimmungsmusik, die man sogar bis zum gut instrumentierten Pathos steigern kann. Leider geben uns die dargebotenen Konzertwerke von Eduard Künnecke einen Anlaß zu der soeben gemachten Feststellung, wobei wir im einzelnen nur an die unklare Haltung des Klavier-Konzertes in As-Dur zu denken brauchen. Der Komponist will sicher, wie es aus der Art der orchestralen und dynamisch gesteigerten Mittel ohne weiteres zu entnehmen ist, über den Durchschnitt einer üblichen Unterhaltungsmusik hinaus. Dieses Streben stützt sich jedoch etwas einseitig auf chromatisch geführte Akkordreihen und sehr bekannte Modulationsverbindungen, die hauptsächlich durch eine sorgsame Instrumentation und wirkungsvolle Klangfarben sowie durch eine verbindliche Vortragsdynamik aufgelockert werden. Diese Klangfülle wird aber keineswegs kompositorisch oder überhaupt durch eine musikalisch vertiefte Art stärker zusammengehalten und geht so in die Breite, daß man im Gegensatz zu der sogenannten Tiefenwirkung beinahe von einer Flächenwirkung sprechen möchte. Willi Stech-Berlin spielte den Solopart mit der verlangten pianistischen Brillanz. Darüber hinaus wollen wir aber weiter den Begriff der „Unterhaltsamen Konzertmusik" und seine Entwicklung in der funkmusikalischen Praxis verfolgen. Wir werden bereits im nächsten Heft Gelegenheit haben, uns eingehend in diesem Sinne mit den Fragen der Unterhaltungsmusik zu beschäftigen. Denn bekanntlich hat der Reichssender Köln ein umfangreiches Preisausschreiben für die verschiedensten Formen der Unterhaltungsmusik veranstaltet, dessen Ergebnisse bei Herausgabe dieses Heftes bereits vollständig vorliegen werden.

Kurt Herbst.

PS.: Die Anlage unserer heutigen Rundfunkchronik verlangte leider ein Zurückstellen verschiedener Musiksendungen, deren besonders gute Ausführung uns sonst zu einer grundsätzlichen sowie namentlichen Erwähnung verpflichtet hätte.

Bücher und Musikalien

Bücher

Die Briefe Richard Wagners an Judith Gautier. Mit einer Einleitung „Die Freundschaft Richard Wagners mit Judith Gautier". Herausgegeben von Willi Schuh. Rotapfel-Verlag, Erlenbach, Zürich und Leipzig.

Die Rolle, die Minna Planer, Mathilde Wesendonck und Cosima von Bülow in dem leidenschaftlich bewegten Leben Richard Wagners gespielt haben, ist durch Briefe, Selbstzeugnisse und Zeitberichte in allen Einzelheiten bekanntgeworden. Daß Wagner zu der Zeit, da er am „Parsifal" arbeitete, in Leidenschaft für die um 37 Jahre jüngere französische Dichterin Judith Gautier entbrannte, war die „Sensation" der vor einigen Jahren erschienenen Wagner-Biographie des Franzosen Guy de Pourtalès, der einige Briefe des Komponisten an Judith Gautier in Auszügen veröffentlichte. Jetzt legt der Rotapfel-Verlag die Liebesbriefe Wagners, die im Original französisch geschrieben sind, in deutscher Sprache vor. Sie offenbaren eindeutig und rückhaltlos, wie der erste „Parsifal"-Akt durch die ebenso schöne wie geistvolle Tochter Théophile Gautiers inspiriert wurde. Die Beziehungen Wagners zu der Dichterin, die mit ihrem später von ihr geschiedenen Gatten Catulle Mendès zu den ersten und temperamentvollsten Verehrern der Wagnerschen Kunst in Frankreich gehörte, werden von Willi Schuh in einer umfangreichen Einleitung taktvoll und erschöpfend behandelt. Einige bisher unbekannte Porträts der späten Liebe des Bayreuther Meisters illustrieren die auch buchtechnisch anspruchsvoll ausgestattete Ausgabe, die eine bedeutsame Ergänzung des Wagner-Schrifttums darstellt.

Friedrich W. Herzog.

Hans Engel: Franz Liszt. In der Reihe: Unsterbliche Tonkunst, herausgegeben von Dr. habil. Herbert Gerigk. Akademische Verlagsanstalt Athenaion m. b. H. Potsdam 1936.

Wer von dieser Biographie neue Aufschlüsse über Leben und Werk dieses deutschstämmigen Komponisten erwartet, wird nicht enttäuscht. In knapper, gedrängter Form vermittelt der Vertreter für Musikwissenschaft an der Universität Königsberg Prof. Dr. Hans Engel Wesen und Schaffenswerk des großen Pianisten des 19. Jahrhunderts, der nicht nur als Virtuose die Welt in Erstaunen setzte, sondern der auch durch sein Werk noch auf die kommende Generation starken und spürbaren Einfluß nahm. Engels Untersuchung erstreckt sich auf die formale Struktur sowohl der Klavier- als auch der Orchesterwerke und spürt bereits vorhandenen impressionistischen Elementen gewissenhaft nach. Neben der Betonung des — trotz allem Improvisatorischen vorhandenen — Formgefühls wird das Wesen der Liszt eigenen chromatischen Harmonik entsprechend betont und gewürdigt. Bei der Betrachtung des formalen Gefüges der Kompositionen sind die tonpoetischen Momente sowie die Errungenschaften der Klangfarbenmalerei nicht vergessen worden. Die musikalischen Erkenntnisse werden vom Verfasser in sprachmächtiger Form vermittelt. Es ist ein lehrreiches Buch, das nicht nur dem Musiker, sondern auch dem interessierten Kunstfreund Anregungen geben wird. Nach dem guten Gelingen des ersten vorliegenden Bandes der Reihe „Unsterbliche Tonkunst" darf man auf die Beschreibung des Lebenswerkes anderer Komponisten gespannt sein.

Rudolf Sonner.

Tobias Nordlind: Systematik der Saiteninstrumente. I. Teil: Geschichte der Zither. Fritzes K. Hofbuchhandlung Stockholm 1936.

Die Arbeit, deren erster Teil nun veröffentlicht wurde, ist geplant als umfassende Gesamtbeschreibung aller Instrumente der Erde. Im vorliegenden Band sind eingehend behandelt: Windchordophone, Musikbogen, Stabzither, Röhrenzither und Brettzither. Diese Stammfamilien sind wieder untergeteilt in Gruppen, Gattungen und Arten nach einem System, das nach ähnlichen Gesichtspunkten arbeitet wie die Botanik. Der Leiter des Musikhistorischen Museums in Stockholm, Prof. Dr. Tobias Norlind, hat hier den Grundstein zu einem monumentalen Werk gelegt, das für den jüngsten Zweig der Musikwissenschaft, die Instrumentenkunde, von überragender Bedeutung sein wird. Der vorliegende Teil bringt jetzt schon allein 315 Abbildungen von Instrumenten, während im Stockholmer Instrumentenarchiv nicht weniger als 40 000 Einzelbeschreibungen von Instrumenten der weiteren Verarbeitung harren. Das Gesamtwerk wird ein Nachschlagewerk von seltener Universalität sein, auf das wi: noch besonders eingehen werden, wenn es abgeschlossen sein wird.

Rudolf Sonner.

Hugo Heermanns Lebenserinnerungen. Verlag Brockhaus, Leipzig.

Der älteren Generation der Musiker und Musikliebhaber bedeutet Hugo Heermann, der Begründer und Primgeiger des seinerzeit Weltruf besitzenden Frankfurter Streichquartetts, einen feststehenden Begriff. Die Kammermusik von Johannes Brahms wurde durch Heermann und seine Getreuen in ihren wichtigsten Stücken uraufgeführt. Heermann war es auch, der Brahms Violinkonzert, das sogar von den zünftigen Geigern als „gegen die Geige" geschrieben abgelehnt wurde, im Konzertsaal durchsetzte. Mit Clara Schumann und Brahms verband ihn ein Gefühl aufopfernder Freundschaft. In lebendig hingeworfenen Aufzeichnungen, die ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, hat der große Geiger die Begegnungen mit den großen deutschen Meistern und seinen Kampf für die neue deutsche Musik niedergelegt. Nach seinem Tode (Heermann starb im November 1935 im biblischen Alter von 92 Jahren) hat Hellmuth Grohe die Erinnerungen mit einem warmherzigen Vorwort versehen herausgegeben, als sympathisches Denkmal für einen Pionier deutscher Musik, der bis zur Jahrhundertwende in der ersten Front stand.

Herzog.

Peter Gradenwitz: Johann Stamitz. (Band 8 der Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag.) Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn, 1936.

Die vorliegende Arbeit ist herausgegeben von Prof. Dr. Gustav Becking, dem Vertreter der Musikwissenschaft an der deutschen Universität in Prag. Das muß betont werden, weil der Verfasser inzwischen an dem Aufbau des Musiklebens in Palästina arbeitet. Über das Leben von Stamitz wird eine Menge neuen Materials erschlossen. Es ist begreiflich, daß der jüdische Verfasser für die künstlerische Einordnung von Stamitz nicht den rechten Instinkt mitbringen konnte.

Gerigk.

Georg Kinsky: Die Originalausgaben der Werke Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Musikbibliographie. Herbert Reichner-Verlag, Wien 1937.

Von den Schöpfungen Bachs sind zu seinen Lebzeiten nur sehr wenige im Druck erschienen. Es

entsprach dem Brauch der Zeit, daß in den meisten Fällen lediglich eine Urschrift vom Komponisten selbst hergestellt wurde. Aber auch häufiger gespielte Werke wurden vielfach nur durch Abschriften verbreitet. Die vorliegende Veröffentlichung bildet eine Bereicherung des Bach-Schrifttums, weil sie als Quellenwerk anzusehen ist; denn die Titelblätter werden in verkleinerten Reproduktionen in den Text eingedruckt. Daneben findet sich eine gewissenhafte Beschreibung der Drucke, die durch Anmerkungen verschiedenster Art ergänzt wird. Unter den wenigen gedruckten Werken befinden sich die vier Teile der Klavierübung, Schemellis „Musikalisches Gesangbuch", „Das Musikalische Opfer" und vor allem „Die Kunst der Fuge". Das Werk ist nur in hundert Exemplaren gedruckt worden. Der Verfasser, Georg Kinsky, ist Halbjude. Gerigk.

Wilhelm Stahl: Dietrich Buxtehude, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1937.

Vor 300 Jahren wurde Dietrich Buxtehude geboren. Das Schwergewicht seines Schaffens liegt in seinen Chorwerken und in den Solokantaten. In immer zunehmendem Maße erobert sich sein Schaffen, dank ausgezeichneter Neuausgaben, einen Platz im Musikleben unserer Zeit. Eine Beschäftigung mit dem Meister ist demnach mehr als nur eine historische Verpflichtung. Der Lübecker Musikforscher Wilhelm Stahl hat bereits vor zehn Jahren einen ausgezeichneten biographischen Versuch (Verlag Kistner & Siegel) vorgelegt. Die neue Darstellung ist vor allem durch eine zwar kurze, aber zuverlässige Betrachtung der Werke Buxtehudes erweitert worden. Die 56 Textseiten und 12 Abbildungen vermitteln ein geschlossenes Bild des großen Lübecker Musikers. Gerigk.

Hans Joachim Moser: Lehrbuch der Musikgeschichte. 2. Auflage. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg, 1937.

Nach wenigen Monaten bereits war die erste Auflage von Mosers Lehrbuch der Musikgeschichte vergriffen, ein Beweis für die Notwendigkeit einer solchen Zusammenfassung des Wissensstoffes. Die neue Auflage ist nicht nur ergänzt, sondern sie hat eine grundsätzliche Umgestaltung insofern gefunden, als jüdische Komponisten und jüdische Autoren in den Quellenhinweisen durch einen Zusatz („jüd.") gekennzeichnet wurden. Damit ergibt sich endlich einmal die auf diesem Gebiet notwendige Klärung der Fronten. Besonderen Wert besitzt die neu hinzugekommene Zeittafel am Schluß des Bandes, die von der Zeitwende bis zum Jahre 1936 reicht. Moser hat im übrigen auf 400 Seiten den gesamten Stoff der Musikgeschichte untergebracht, wobei noch kurze Sonderübersichten (Geschichte der Gesangskunst, des Streichinstrumentenspiels, Hauptrichtung der Musikästhetik usw.) Platz fanden.

Gerigk.

* Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde *

Augsburg: Der Chor der hiesigen Singschule unter Leitung von Prof. O. Jochum war von der NSKG. zu einer Brahmsfeier verpflichtet worden.

Aurich: Annemarie Sottmann (Sopran) und Hans Heidtmann (Bariton), beide aus Hamburg, gaben in Begleitung des Pianisten Heinz Gerdes einen Lieder- und Duetten-Abend für die NSKG. — Die Deutsche Musikbühne gastierte hier mit „Figaros Hochzeit" von W. A. Mozart.

Bergzabern: Am Vorabend des 140. Geburtstages von Franz Schubert veranstaltete die NSKG. eine musikalische Feierstunde mit Werken dieses deutsch-österreichischen Komponisten. Mitwirkende waren: die Sängerrunde Bergzabern unter der Leitung von Ludwig Jutter, die Violinistin Liesel Hammer aus Speyer sowie die Pianistin Emilie Schmidt aus Grünstadt.

Bemen: Der fünfte Konzertabend der NSKG. hatte einen erfreulich großen Zuhörerkreis versammelt. Entsprechend stark war auch der Widerhall, den die beiden einheimischen Künstler Hans Kruschek (Violine) und Alfred Lueder (Klavier) fanden.

Bottrop: Der Volkskunstring der NSKG. bot seinen Mitgliedern einen Abend mit nordischer Musik und Darbietungen der Tänzerin Edith Judis und ihrer Gruppe.

Celle: Im Konzertabend der NSKG. gastierte die Berliner Pianistin Else Blatt mit Klavierfantasien deutscher Klaviermeister. — Kammersänger Rudolf Bockelmann (Berlin) sang in einem Liederabend der NSKG. Lieder und Balladen von Schubert, Schumann, Wolf, Liszt und Loewe.

Chemnitz: Die NSKG. veranstaltete ein außerordentlich gut besuchtes „Festkonzert für die Jugend zu Ehren von Carl Maria v. Weber" im Luxorpalast. Besonderen Beifall fanden Hannel Lich-

tenberg (Agathe) und Dora Schürer (Ännchen) mit ihrem Duett aus „Freischütz".

Dortmund: Das Collegium musicum der NSKG. brachte einen Kammermusikabend unter der Leitung von Dr. Josef Beaujean, wobei Meisterwerke des Barock zu Gehör kamen.

Frankfurt/Main: Im letzten Konzert des Kammerorchesters der NSKG. kamen unter der Leitung von Prof. Josef Peischer Werke von Joh. Seb. Bach und Georg Friedrich Händel zur Aufführung.

Göttingen: Der fünfte Musikabend der NSKG. war W. A. Mozart gewidmet. Fritz Lehmann brachte mit dem Niederländischen Kammerorchester Werke des Salzburger Meisters.

Hamburg: Das Dresdener Streichquartett spielte vor der NSKG. Streichquartette von Beethoven, Schubert und Brahms. — Das Musiktreffen der hiesigen Sing- und Spielkreise wurde von der NSKG. in Gemeinschaft mit dem Arbeitskreis der Hausmusik durchgeführt, um zu zeigen, wie Haus- und Volksmusik heute gepflegt werden sollen.

Königsberg/Pr.: Die NSKG. veranstaltete für sämtliche Ortsgruppen der Stadt einen Mozartabend. Die Vortragsfolge umfaßte Chorwerke, Arien und Kammermusik.

Leipzig: Nach längerer Pause veranstaltete die NSKG. wieder eine Morgenfeier im Gohliser Schlößchen mit Werken der zeitgenössischen Komponisten Arnold Matz, Walter Saatmann und Paul Podehl. — Unter der Schirmherrschaft des amerikanischen Konsulates und des Königl. italienischen Vizekonsulates sowie der italienischen Dante-Gesellschaft veranstaltete die NSKG. ein Solistenkonzert, zu dem sich die Künstler Angela Regina Friedrich, Sopran, (Dallas) Texas USA.), Pietro Sopranzi, Bariton, (Rom), Germano Arnaldi, Pianist, (Rom), Rina Minelli-Sopranzi (Rom) am Flügel, in uneigennütziger Weise zur Verfügung gestellt hatten. — Im Rahmen der NSKG. gab Margarethe Krämer-Bergau im Oeser-Saal des Hauses der Kultur einen Liederabend.

Leuna: Die mitteldeutschen Gesänge „Ewige Heimat" des Halleschen Dichters Kurt Freiwald mit der Musik des Komponisten Gerd Ochs wurden bei einer von der NSKG. getragenen Veranstaltung in den Leunawerken zur Aufführung gebracht.

Memmingen: Die NSKG. führte mit dem Chor der Augsburger Singschule unter Leitung von Prof. O. Jochum eine Brahms-Gedenkfeier durch.

Mindelheim: Der Chor der Augsburger Singschule hatte mit einem Brahmskonzert in der NSKG. einen derartigen Erfolg, daß die Veranstaltung wiederholt werden mußte.

München: Im Rahmen der Sonderkonzerte der NSKG. in der Tonhalle dirigierte Prof. Carl Leonhardt aus Stuttgart die Münchener Philharmoniker.

Niebüll: Im Rahmen der Veranstaltungen der NSKG. fand ein Gastspiel des Grenzlandtheaters Flensburg mit Mozarts „Figaros Hochzeit" statt.

Neustrelitz: Mit einem von Ursula Lentrodt (Harfe), Rudolf Nel (Bratsche) und Rolf Ermeler (Flöte) ausgeführten Kammerkonzert beschloß der Konzertring der NSKG. die kulturpolitisch gewinnreichen Veranstaltungen der Spielzeit 1936/37.

Potsdam: Im Konzert der NSKG., das in Verbindung mit der Stadt und der Philharmonischen Gesellschaft veranstaltet wurde, spielte das Landesorchester Gau Berlin unter Leitung von Hans Chemin-Petit und unter Mitwirkung von Emmi Leisner und Hellmut Zernick.

Recklinghausen: Die Tänzerin Almut Dorowa gastierte in einer Veranstaltung „Spaniens Tanz" in der NSKG. Zur Auflockerung des Programms bot der Berliner Pianist Edgar Weinkauf Klavierwerke spanischer Meister.

Saarbrücken: Haydn, Mozart und Beethoven beherrschten die Vortragsfolge des klassischen Kammermusikabends der NSKG. im Kreisständehaus. Das von Fritz Neuheusel ins Leben gerufene Streichquartett musizierte mit Ernst und Hingabe.

Siegen: Kammersänger Walter Ludwig konzertierte mit schönem Erfolg zusammen mit dem Pianisten Willy Hülser in einem Konzert der NSKG.

Stettin: Um allen Freunden guter Musik Gelegenheit zu geben, den Schallplattenring der NSKG. kennen zu lernen, veranstaltete der hiesige Ortsverband im Parkhaus einen „Schall-Abend".

Stuttgart: Dem Komponisten Hans Gansser, einem alten Kämpfer der Bewegung, wurde hier eine verdiente Ehrung zuteil. Bei einem von der NSKG. veranstalteten Solo- und Chorkonzert, das hauptsächlich dem Schaffen Ganssers gewidmet war, würdigte Gaupropagandaleiter und Kreisleiter Mauer den Komponisten. Reichskultursenator Gerhard Schumann ehrte den Tondichter durch Überreichung eines Lorbeerkranzes.

Uelzen: Der Pianist Fritz Dettmann und der Baßbaritonist Karl Oskar Dittmer gaben im Auftrag der NSKG. ein Konzert, das starken Widerhall bei Publikum und Presse fand.

Ulm: Im dritten Sinfoniekonzert der NSKG. dirigierte Generalmusikdirektor Herb. von Karajan als Gast aus Aachen Werke von Mozart. — Ein Liszt-Konzert leitete Kapellmeister Otto Groß. Im Mittelpunkt dieser Veranstaltung stand die Begegnung mit dem Münchener Pianisten Aldo Schoen. Die ehemalige Königlich-Württembergische Hofpianistin Leonie Größler-Heim, die heute 84jährige Schülerin Franz Liszts, spielte in bewundernswerter Frische Lieblingsstücke ihres unvergeßlichen Lehrers.

Velbert: Die Konzertgesellschaft in der NSKG. gab einen Abend mit Chorwerken und solistischen Darbietungen. Der Leiter dieser Veranstaltung war Musikdirektor Mombaur, Solisten waren Grete Küppersbusch (Sopran) und Grote (Cello).

Warendorf: Der OV. der NSKG. führte mit dem Landesorchester Gau Westfalen-Nord unter K. Eug. Heinrich, der Musikalischen Gesellschaft und dem Chor einer Arbeitsdienstabteilung einen Konzertabend durch, bei welchem die Sopranistin Henny Kotthoff (Hamm) und der Tenor Erwin Zirves (Bochum) als Solisten mitwirkten.

Wiesloch: Die NSKG. veranstaltet zusammen mit der Stadtverwaltung zwei „Musiktage in der Stadt Wiesloch". Mit der Durchführung und Gesamtleitung ist der Musikbeauftragte der Stadt, Musiklehrer Fritz Leutz, betraut worden.

Würzburg: Prof. Hanns Schindler führte zusammen mit Ernst Kundler (Tenor), Gertrud Ries (Alt) und Anni Bohr (Klavier) eine Franz-Schubert-Stunde in der NSKG. durch.

Zehdenick/Havel: Anläßlich der Eröffnungsfeier der Richard-Wagner-Ausstellung sprach der Musikreferent in der Amtsleitung der NSKG. Rudolf Sonner über „Richard Wagner und Bayreuth". Ein Musikkorps der Luftwaffe spielte Werke des Bayreuther Meisters.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Tanz in Berlin

Im Rahmen der Veranstaltungen des Ortsverbandes Berlin der NSKG. gab das Solotänzerpaar der Staatsoper Rolf Jahnke und Ilse Meudtner einen Tanzabend im Bachsaal. Um es gleich vorweg zu nehmen: Es waren abgerundete Leistungen, die dargeboten wurden. Rolf Jahnke zeigte Tänze, deren kompositorischer Plan durch den Rhythmus geweitet waren. Auch Ilse Meudtner erreichte in ihren tänzerischen Raumgebärden die klare und reine Gesetzmäßigkeit eines pathetischen Stils. Ihre beste Leistung jedoch waren die Variationen über das Kinderlied „Ein Männlein steht im Walde".

Wie sehr die beiden Tänzerinnen Marianne Vogelsang und Jonny Ahemm, die in einer Morgenfeier in der Komödie Einzeltänze zeigten, ihre raumkompositorischen Gebilde aus den Stimmungsgehalten der Musik abzuleiten versuchten, geht aus dem Umstand hervor, daß nicht weniger als drei Interpreten zur Darstellung der Begleitmusik herangezogen worden waren. Jonny Ahemm, eine mit natürlicher Anmut und gutem Können begabte Tänzerin, benutzt ausschließlich Musik von Joh. Seb. Bach. Allein die tänzerische Ausdeutung dieser Musik deckt sich nicht immer mit deren musikalischer Gesetzlichkeit. Indem Marianne Vogelsang eine ganze Tanzfolge aus der Musik der Händel-Variationen von Johannes Brahms herleitete, offenbarte sie zwar einen starken Sinn für das Abstrakte, aber auch zugleich die Herkunft dieser Tänze aus rein intellektuellen Bezirken. Ihre tänzerischen Darbietungen richten sich deshalb notgedrungen nicht an die Gesamtheit, sondern bleiben in ihrer Wirksamkeit auf eine Gemeinde beschränkt.

Irene Popoff und Gustav Blank von der Staatsoper tanzten im Beethovensaal. Ihre Tanzschöpfungen waren schön, weil sie unproblematisch waren und weil dahinter eine ungebrochene Natürlichkeit steckte.

Es war ein glücklicher Einfall, den großen Tanzabend im Deutschen Opernhaus mit der Ouvertüre „Römischer Karneval" von Hector Berlioz zu beginnen. Damit war von allem Anfang an die richtige Atmosphäre geschaffen für die folgenden tänzerischen Aufführungen. Hervorragende Einzelleistungen wechselten mit farbigen Massenwirkungen. Europäisches und exotisches Milieu ließen dem Tanzregisseur und Choreographen Rudolf Kölling den weitesten Spielraum für seine Fantasie, die sich mit den Bühnenbildern Benno v. Arents zu einem künstlerischen Gesamtwerk verschmolz. Führerin blieb trotz allem Dekorativen und Tänzerischen die Musik, die der musikalische Leiter des Abends Leo Spies mit feinem Geschmack und Stilgefühl ausgesucht hatte und auch dementsprechend interpretierte. Mit wunderbarer Natürlichkeit und bezaubernder Anmut wirbel-

ten Daisy Spies, Ursula Deinert, die Geschwister Höpfner, Lisl Spalinger, Liselotte Köster und Margerete Rautenberg über die Bühne. Werner Stammer, Kurt Lenz, Rolf Arco, Jokel Stahl und Hans Rausch boten ein Spiel interessanter Temperamente. Ihre Gelenkigkeit besiegte alle Gesetze der Schwere.

Im Beethovensaal gab Erika Lindner von der Staatsoper einen eigenen Tanzabend. Ihre Tanzfolge hob sich wohltuend ab von den sonstigen Darbietungen. Sie tanzte ausschließlich nach Musik deutscher Komponisten, wobei sich ihre tänzerische Ausdeutung bis auf die letzte Note mit der musikalischen deckte. Da ist keine Mathematik, kein Philosophieren mit Beinen, sondern Schöpfung eines freien, unbeschwerten fast übernatürlichen Kunstwerkes. Weil sie aus dem Born deutscher Musik schöpft, vermag sie auch echten Humor einzufangen und darzustellen. Die freie Ausgestaltung ist nirgends gehemmt, eben weil die arteigene Musik die Impulse für ihre Ausstrahlungskraft liefert. Erika Lindner trifft heute schon am augenscheinlichsten den völkischen Tanzstil und wird mit weiterem Reifen den rechten Weg zur neuen artgemäßen deutschen Tanzmusik finden.

Einen schönen Erfolg errangen sich Gabriele v. Falken und der Meistertänzer vom Deutschen Opernhaus Rolf Arco bei ihrem Tanzabend im Beethovensaal. Beide beherrschen in ausgesprochenem Maße die mimische Gestaltungskraft des auf bildhafte Wirkung gestellten Theatertanzes. Um dem jungen Nachwuchs der Tänzer und Tänzerinnen Gelegenheit zu geben, ihr Können vor dem Publikum zu erproben, hat das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda zusammen mit der Stadt Berlin „Die Stunde des Tanzes" ins Leben gerufen mit Unterstützung der NS.-Kulturgemeinde und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Die erste Morgenfeier dieser Art in der Volksbühne am Horst-Wessel-Platz wurde verheißungsvoll eröffnet mit Darbietungen der Kammertanzgruppe Jutta Klamt. Die Suiten und Gruppentänze erwachsen aus der schöpferischen Kraft der Bewegung, aus der Dynamik choreographisch geordneten Raumerlebnisses, wobei sich die einzelnen Tänzerinnen als sensible Instrumente erweisen, die die Ideen Jutta Klamts mit Eindringlichkeit verwirklichen. Von den jungen Solistinnen überraschte Ursula Sanden mit ihrer wohldurchgebildeten Körperbeherrschung, die dramatische und lyrische Elemente gleich stark zum Ausdruck zu bringen vermag. Gertrud Rauh errang sich Erfolg mit ihrem dekorativen Tanz mit Becken wie auch mit dem außergewöhnlich disziplinierten Schwungtanz, während ihren „Verliebten Mädchen" die nötige Naivität fehlte. Beseelt und lebendig tanzt Gertrud Oswald. Wenn sie sich einmal zu einem ganz eigenen Persönlichkeitsstil durchgerungen haben wird, kann sie in die Reihe der „Prominenten" aufrücken. Unverfälscht, eine echte Naturbegabung, ist Lulle Algenstaedt. Unstrittig ist die Begabung von Hertha Wegeleben. Ihre angeborene Anmut wird ihr den Weg zum Erfolg noch erleichtern, wenn sie sich entschließen kann, arteigene Musik zu tanzen. In die musikalische Begleitung teilten sich Walther Schönberg und Dr. Lothar Jansen. Nach der Begeisterung des recht zahlreich erschinenen Publikums zu schließen, war diese erste Veranstaltung ein voller Erfolg, zu der man um der guten Sache willen die Veranstaltungsträger beglückwünschen kann.

Rudolf Sonner.

Konzert

Berlin.

Immer mehr bedeuten die KdF.-Konzerte festliche Höhepunkte unseres Konzertlebens, nicht nur, weil hier der innigste Kontakt zwischen Ausführenden und einer aufnahmewilligen Musikgemeinschaft besteht, sondern auch weil die Vortragsfolgen in einem festlich-erhebenden Sinne gestaltet sind. Mittelpunkt eines solchen Sinfoniekonzertes in der Philharmonie war die 2. Sinfonie, die „Vaterländische", von Felix Draeseke, dem lange verkannten Vorkämpfer für das Deutschtum in der Musik. In vier stark bewegten Sätzen voll Klarheit und Kraft, die kunstvoll gebaut und doch melodisch eingänglich sind, steigert sich das Werk vom heroisch aufgereckten Anfangsallegro zu einem meisterhaften, wuchtigen Scherzo. Die ursprüngliche Empfindung, der Einfall siegt auch da, wo die handwerkliche Meisterschaft einen leichten akademischen Einschlag zeigt. Wilhelm Sieben, dessen Dirigieren stets einen von stärkstem Können und echtem Musikantenfeuer getragenen Dienst am Werk bedeutet, verhalf der Sinfonie an der Spitze der Philharmoniker zu einem Sieg auf der ganzen Linie. Glucks Iphigenien-Ouverture und Mozarts G-Dur-Flötenkonzert (Meisterspieler: Albert Harzer) bildeten den Auftakt.

Ein Konzert des Landesorchesters, das Bill Fiedler leitete, erhielt seine besondere Note durch die Uraufführung eines japanischen Cello-Konzertes von Saburo Moroi. Moroi gilt in seinem Heimatland als ein besonders stark in den europäischen Musikstilen bewanderter Komponist; man hat ihm daher auch die Festmusik für die Olympischen Spiele 1940 in Tokio übertragen. Die Ein-

fühlung in den Geist Europas geht auch aus diesem 1936 entstandenen Werk hervor, das mit einem Variationensatz und Fuge beginnt und den japanischen Charakter mehr im Ornament und Kolorit als in der Thematik selbst betont. Es hat seine Längen und stellt außerdem hohe Ansprüche an den Solisten, die von Prof. Paul Grümmer mit bewundernswertem Können erfüllt wurden. Noch ein unbekanntes Werk fesselte an diesem Abend die Hörer: die Es-Dur-Sinfonie von Joseph Martin Kraus, der im gleichen Jahr wie Mozart geboren wurde und genau ein Jahr nach dem Salzburger Meister starb, ein Musiker von ausgeprägter Eigenart innerhalb des damaligen Zeitstiles, ein Melodiker von ursprünglicher Kraft, dessen Werke zu Unrecht vergessen worden sind.

Noch einmal vermittelte ein Abend des Landesorchesters, den die NS.-Kulturgemeinde und die Reichshauptstadt im Stadthaus Wilmersdorf veranstalteten, die Bekanntschaft mit zeitgenössischen Werken. Gustav Havemann, der Dirigent des Abends, kam mit einer dreisätzigen, in eine bunte Orchesterpalette getauchten und rhythmisch überaus lebendigen „Suite für Orchester" zu Worte und Gunnar Gjerström erwies sich in seinem F-Dur-Klavierkonzert als ein mit allen Künsten des Rhythmus und der Instrumentation vertrauter Komponist. Der langsame Satz beschwor klangkräftig eine moderne nordische Romantik herauf. Birger Hammer meisterte virtuos den Klavierpart.

Nordische Musik in bestimmter nationaler Prägung brachte ein von der Hochschule für Musik unter dem Protektorat der Nordischen Gesellschaft veranstalteter „Schwedischer Abend". Die ältere und die junge Generation kamen zu Worte. Was Wunder, daß die ältere den stärkeren Eindruck vermittelte, wenn darin Meister wie Atterberg, Rangström, Alfoén und Stenhammer begriffen sind. Auch dieser Abend bewies wieder, wie bereits kürzlich eine kleinere Veranstaltung derselben Art, daß in Deutschland eine erfreuliche Aufgeschlossenheit schwedischer Musik gegenüber herrscht. Atterbergs Klavierkonzert Werk 37, ein jüngeres Werk des Meisters, ist ein eindrucksvolles Zeugnis dieser urwüchsigen und doch höchst kunstvollen und sinnenhaften Musik. Nach der sinfonischen Hochflut des ersten Satzes, in deren Klänge das Soloinstrument völlig eingebettet erscheint, folgt die stillere, herbe Lyrik des Andante, in der sich Atterbergs Meisterschaft der Klavierbehandlung ebenso wie in dem prachtvoll-ursprünglichen Schlußfurioso voll entfaltet. Atterberg dirigierte selbst als willkommener Gast und wurde mit seinem ausgezeichneten Interpreten Hermann Hoppe begeistert gefeiert. Stenhammer war mit drei Sätzen aus der Serenade für großes Orchester, Werk 31, vertreten, Ture Rangström mit der kammermusikalisch klar gearbeiteten b-Moll-Partita für Soloviolìne und kleines Orchester (Solist: Ivan Erikson), Alfoén mit seiner sinfonischen Dichtung „Johannisnacht" und der 1901 geborene Albert Henneberg mit der Kantate „Das lichte Land", die jedoch mehr ein Liederzyklus für Soli, Chor und Orchester ist. Professor Dr. Fritz Stein und Walter Gmeindl leiteten das Konzertorchester der Hochschule und den Hochschulchor; Liselotte Wollenweber und Helmut Krebs sangen die Sopran- und Tenorsoli.

Die Heldengedenkfeier des Bruno Kittelschen Chores in der Philharmonie stand im Zeichen zeitgenössischer Musik. Machtvolle Einleitung des Abends war das „Deutsche Heldenrequiem" von Gottfried Müller, der mit diesem Werk erfolgreich den Weg zu einem monumentalen Chorstil beschritten hat und einen immer wieder gesteigerten polyphonen Chor- und Orchestersatz zu einem in sich geschlossenen, charaktervollen Werk gestaltet, dessen Wirkung so überzeugend war, daß es Bruno Kittel, der es mit leidenschaftlichem Einsatz musizierte, wiederholen mußte. Zwei der gedankentiefsten Chorwerke Regers, das „Requiem" und der „Einsiedler" (Solo: Rudolf Watzke), gaben der Feier den weihevollen Ausklang.

Der Besuch des Hamburger Cäcilienvereins machte die Berliner mit einem vorbildlich disziplinierten, klanglich ausgeglichenen gemischten Chor und einem überaus feinsinnigen Dirigenten bekannt: Conrad Hannß. Die Wiedergabe der d-Moll-Messe Nr. 1 von Bruckner hatte die Stimmung echter Weihe und wandelte den Konzertsaal fast zum Kirchenraum, so klar, groß und erhaben erstand das Werk unter dieser hingebungsvollen Mittlerschaft. Auch als Orchesterleiter bewies Hannß durch die Aufführung der 1. Sinfonie von Brahms mit dem Philharmonischen Orchester ungewöhnliche Qualitäten.

Neue Bläserwerke führte die Gemeinschaft junger Musiker auf ihrem 6. Musikabend im Haus der Presse vor. Helmuth Jörns' Improvisationen für 5 Blasinstrumente sind Zeugnis eines kraftvollen, frisch zupackenden Talentes. Sauber gearbeitet, ein Spiel reizvoller melodischer Einfälle, darf das ansprechende Werk als eine Bereicherung unserer Bläser-Literatur angesehen werden, die eine wirklich frische Blutzufuhr dringend nötig hat. Auch Carl Spannagels Trio für Oboe, Klarinette und Fagott ist ein sehr erfreuliches Werk, das, noch klarer in seiner Anlage, hand-

werkliche Meisterschaft mit einem ausgeprägten Formwillen verbindet. In der Bläser-Kammermusik von Ernst Lothar von Knorr, einer Folge kurzer, suitenartiger Sätze, waltet ein feiner Sinn für das Wesen der Instrumente und ihre wirkungsvolle Gruppierung, die in dem Spiel der trefflichen Künstler der Bläserkammermusik-Vereinigung des Deutschlandsenders überzeugend zum Ausdruck kam.

Hermann Killer.

Das Militärkonzert des Musikkorps der Wachtruppe Berlin und des Trompeterkorps des Artillerie-Regiments 23 am Heldengedenktag im Theater am Horst-Wessel-Platz erbrachte den Beweis, daß die musikalischen Leistungen unserer Wehrmachtsmusik auf bedeutender Höhe stehen. Nicht nur die Bläser, sondern auch die Streicher entsprachen den erheblichen Anforderungen, die etwa Wagners Rienzi-Ouvertüre oder die Konzertmusik Friedrichs des Großen an ein Orchester stellen. Stabsmusikmeister Friedrich Ahlers und Walter Harmens dirigierten straff und beschwingt. Jos. v. Manowarda von der Berliner Staatsoper wirkte mit und wurde besonders herzlich gefeiert. Ein Orgelkonzert in der Parochialkirche anläßlich der Erneuerung der 1732 von Joachim Wagner erbauten Orgel gab einen guten Einblick in die gelungene neue Disposition der Orgel, die der begabte Wilhelm Bender vorführte. Einfach vorbildlich erklang Barockmusik, die hier nun besonders stilgetreu wiederzugeben ist. Erich Mönckemeyer, ein tüchtiger Musiker mit besonderer Begabung für die Blockflöte, wirkte mit. Nebenan in der Klosterkirche, die für ernste Musikvorträge gern benutzt wird, spielte die Cembalistin Schle Michalke im Kerzenschimmer mit guter Technik Werke von J. S. Bach. Neben einem Streichquartett zeichnete sich Ludwig Heß durch sorgfältig gestaltete Gesangsvorträge aus. Groß ist die Reihe der Pianisten, die in Berlin konzertieren und durch außerordentliche Leistungen einen wertvollen Beitrag zum Konzertleben der Gegenwart zusteuern. Eduard Erdmann, der vor der Berliner Konzertgemeinde in der Singakademie spielte, gehört zu jenen Musikanten, deren Spiel immer reifer und geistiger wird, und in selbstloser Hingabe nur dem Werke dient. Romuald Wikarski beendete die Reihe seiner Beethoven-Abende, in denen er den 32 Klaviersonaten eine temperamentvolle und charakteristische, wenn auch nicht immer saubere Zeichnung gab.

Der junge Pianist Erhard Michel brachte eigene Klavierstücke zur Aufführung, die mit viel Geschick und mit bewährten Mitteln zurechtgemacht sind. Marta Linz entfaltete in ihrem Violin-Abend im Beethovensaal ihr sprühendes Temperament. Betörend ist der Glanz ihres Geigentones. Besonders in den Tanzstücken von Bach bis Szymanowski wurde ihre außerordentliche Begabung sichtbar. Michael Raucheisen, immer auf der Höhe, war ihr Partner am Klavier.

Margarete Klose zeigte in Liedern von Hans Pfitzner und Richard Strauß die dunkle Schönheit ihrer Altstimme. Eindrucksvolle Gestaltung wußte sie den romantischen Liedern von Hans Pfitzner zu geben, die besonderen Beifall fanden. Michael Raucheisen begleitete meisterhaft.

Maria Oertel sang u. a. Lieder von Weber, dessen Liedern man gerne öfters im Konzertsaal begegnen möchte. Sehr nett in der Stimmung sang sie vier Gesänge von Thomassin, die von einem Cello begleitet werden. Durch Instrumentalmusik erfuhr der Abend eine wertvolle Bereicherung. Erwin Hansche (Klavier) und Armin Liebermann (Cello) fanden sich vor allem in der Breval-Sonate G-Dur ausgezeichnet zusammen.

Hans Kunz und Alfons Schützendorf zeigten in eigenen Lieder- und Balladen-Abenden in der Singakademie ihr Können, ohne durch ihre Darbietungen einen stärkeren Eindruck zu hinterlassen. Im Haus des Fascio Italiano di Berlino hörte man in zwei Konzerten einige bedeutende italienische Künstler, so den Harfenisten Luigi M. Magistretti, den Pianisten Germano Arnaldi und den Cellisten Livio Boni. Eine vollkommene Technik, raffiniert in der Ausführung kleinster Einzelheiten zeichneten alle drei gemeinsam aus.

In den Konzerten junger Künstler lernte man in den letzten zwei Konzerten wiederum einige begabte Nachwuchskräfte kennen, so den Bassisten Maximilian Eibl, der ein schönes Material besitzt. Auch die Sopranistin Vilma Kellner besitzt stimmliche Qualitäten und einen gefälligen, wenn auch noch nicht völlig ausgereiften Vortrag. Annlies Schmidt spielte Cello mit starkem Ausdruck und schönem Ton. Noch nicht ganz so weit ist die Cellistin Monica Roestel. Carla Hempl gestaltete romantische Klaviermusik technisch gut und darüber hinaus mit feinem Klanggefühl. — Diese Konzerte, die sich als eine wertvolle Einrichtung der Reichsmusikkammer erwiesen haben, werden im Oktober ihre Fortsetzung finden.

Gerhard Schultze.

Halle a. S.: Der vom Oberbürgermeister der Stadt Halle, Dr. Dr. Weidemann, gestiftete Händeltag sieht die alljährliche Festaufführung eines Werkes Georg Friedrich Händels vor; damit wurde eine

planmäßige Pflege Händelscher Musik größten Stiles eingeleitet. Schon jetzt nach zwei Jahren hat der Händeltag weit über die Grenzen unserer Stadt, ja des Reiches, hinausgehende Bedeutung erlangt.

Das weltliche Oratorium „Triumph von Zeit und Wahrheit" wurde von der Robert-Franz-Singakademie — als Hüterin der musikalischen Tradition Halles — in der Neugestaltung ihres Leiters Prof. Dr. Alfred Rahlwes herausgebracht. Alfred Rahlwes hat das Oratorium von Grund auf durchgearbeitet, wobei er Morells englische Übersetzung des italienischen Urtextes von Kardinal Panfili und die deutsche Fassung von Gervinus auch im Gedanklichen unserer Zeit näherzubringen suchte. Der ideeliche Gehalt, den schon die Zeit Händels zum Teil überwunden hatte, der Kampf und die Auseinandersetzung zwischen Schönheit, Verführung, Lebensfreude, Zeit und Wahrheit, bildet nur die Unterlage einer Musik, die den Genius Händel in vollstem Umfange offenbar werden läßt. Verständlich wird das aus der Einstellung Händels zu diesem Oratorium, das in seiner Jugend erste Form erhielt, 1736 überarbeitet und endlich zwei Jahre vor seinem Tode noch einmal grundlegend umgestaltet wurde. Hier erfuhr das Werk seine außerordentliche, die ganze Kunst Händels einschließende und darlegende Vertiefung. Das Oratorium wurde von Prof. Alfred Rahlwes sehr zum Vorteil gestrafft; er erreichte dadurch eine unserer Aufnahmebereitschaft und -fähigkeit angemessene Aufführungsdauer. Ein ausgezeichnetes Solistenquintett — Hilde Wesselmann, Else Heintke (Sopran), Lore Fischer (Alt), Heinz Matthéi (Tenor) und Rudolf Watzke (Baß) — stand Alfred Rahlwes, der die Aufführung hingebend und überlegen leitete, zur Verfügung. Besondere Aufgaben sind dem Chor gestellt; sie wurden vom Chor der Robert-Franz-Singakademie und Mitgliedern des Halleschen Lehrergesangvereins überwältigend gelöst.

Kurt Simon.

Koburg: Daß die Stadt Koburg, die ehemalige Residenzstadt der sachsen-koburgischen Herzöge, den Beinamen „Hochburg der Bewegung" auch in kulturpolitischer Hinsicht mit Recht führt, bestätigt der Rückblick auf die Konzertsaison 1936/37. Die Gesellschaft der Musikfreunde e. V. Koburg, als Trägerin der großen konzertlichen Veranstaltungen (in Arbeitsgemeinschaft mit dem Landestheater Koburg), an deren Spitze der kunstliebende Herzog, Obergruppenführer Carl Eduard, steht, veranstaltete sieben Kunstabende auserlesener Art. Die Konzertsaison wurde eröffnet mit einem Kirchenkonzert in der Hauptkirche St. Moriz durch den Thomanerchor aus Leipzig unter Leitung des Thomaskantors Prof. Dr. Karl Straube. Zwei Sinfoniekonzerte in Gemeinschaft mit dem Landestheater im Theaterhause brachten neben klassischer Kunst (Brahms 1. Sifonie c-Moll) heitere Musik von S. W. Müller und Graeners Flöte von Sanssouci. Prof. Dr. Peter Raabe und Siegfried Grundeis (Leipzig) spielten im Wohltätigkeitskonzert u. a. Franz Liszts „Les Preludes", das Klavierkonzert A-Dur und Bruckners 1. Sinfonie c-Moll. Prof. Josef Pembaur-München und Kammersänger Prof. Josef von Manowarda (Berlin-Bayreuth) gaben in einer geschlossenen Musikfreunde-Veranstaltung ein Künstlerkonzert. Den Höhepunkt der Saison und damit zugleich deren Abschluß stellte der Kammermusikabend des Berliner Instrumental-Kollegiums (Händel bis J. S. Bach) dar. Aus dem unter Prof. Dr. Stein stehenden Kammerorchester ragten die Cembalistin Eta Harich-Schneider (Berlin), Prof. Gustav Scheck und die Violinvirtuosin Käthe Grandt hervor.

Josef Knodt.

Königsberg (Pr.): Das sonst so beharrliche Königsberger Konzertpublikum ließ sich in diesem Winter — sogar auf dem Gebiete der Kammermusik! — willig in den Bann einer neuen Bekanntschaft ziehen: mit kaum zu überbietender Klangkultur und mit viel Geschmack spielte das Calvet-Quartett Werke von Haydn (G-Dur, op. 76,1) und Schumann (a-Moll, op. 41,1). Die Leistung der vier Künstler ist um so sympathischer, als sie ihre Eigenart nicht verleugnen und den deutschen Meistern unbefangen und mit Temperament entgegentreten. Sie spielen so, wie sie diese Musik empfinden, und darum ist ihre Gestaltung überzeugend. Debussys g-Moll-Quartett op. 10 brachte den artistischen Höhepunkt. Die junge Geigerin Ginette Neveu ist keineswegs mehr ein Objekt für gelehrte musikpädagogische Betrachtungen. Ihr Bach- und Mozart-Spiel braucht nicht unter Berücksichtigung ihrer Jugend gewürdigt zu werden; es verträgt die Anlegung des höchsten Maßstabes für „Erwachsene". Da wir gerade bei den Geigern sind: Kulenkampff war in seinem Sonatenabend mit Siegfried Schultze bemüht, die leicht etwas spröde Haltung des gemeinsamen Sonatenmusizierens von Violine und Klavier durch ein sehr ausgiebiges espressivo zu beheben. Kniestädt spielte Beethovens Violinkonzert, und zwar mit einem überlegenen geigerischen Können, das im Rahmen der Staatsopern-Kammermusikvereinigung noch nie so auffällig zur Geltung kam. Klavierabende: Raoul von Koczalski gab vier Chopin-Abende und Edwin Fischer spielte neben Bach und Beethoven auch Chopin

(24 Préludes). Der Gegensatz ist nicht so stark, wie man annehmen könnte. Koczalskis Chopin-Spiel hat den Hauch des französischen Salons zugunsten polnischer Tanzfreudigkeit abgestreift, und es erreichte eine Innigkeit, die dem deutschen Chopin-Spiel durchaus nahekommt. Meister verschiedener Nationalität brachten nicht nur die Kulturgüter des eigenen Volkstums. Eine Erkenntnis ergab sich aus diesen Konzerten: bedeutende Musik verträgt eine ungleichartige Erlebnisweise (der Begriff „Auffassung" ist nicht gut). Wir räumen jedem das Recht ein, Musik auf seine Art zu erleben, das gleiche Recht müssen wir auch dem nachschaffenden Künstler einräumen. Das gefährliche Wort „Stil" läßt uns glücklicherweise einen großen Spielraum, innerhalb dessen die Kraft der Persönlichkeit ausschlaggebend ist. In den Sinfoniekonzerten bot Wilhelm Franz Reuß letzthin die schöne „Kurische Suite" des ostpreußischen Komponisten Otto Besch (dessen neues Streichquartett übrigens vom Bruinier-Quartett gespielt wurde) und eine durch straffen Schwung ausgezeichnete Wiedergabe von Schuberts großer C-Dur-Sinfonie Nr. 7. Neben Reuß dirigierten Knappertsbusch und Herbert Albert je ein Konzert. Albert brachte die interessanteste Neuheit des Winters: die Sinfonia von Francesco Malipiero, ein Werk mit allen Merkmalen suchender, kämpferischer Einstellung. Eugen Jochum gab mit den Berliner Philharmonikern einen begeistert aufgenommenen Beethoven-Abend; mit Recht eine kleine Sensation für Königsberg, deren Gefahr nur immer darin liegt, daß die Ausführung und nicht das Werk im Mittelpunkt des Interesses steht. Als segensreiche Einrichtung bewährte sich die von der Stadtverwaltung und der Landesleitung der Reichsmusikkammer ins Leben gerufene „Stunde der Musik", die in erster Linie den ortsansässigen Solisten und Chorvereinigungen offensteht; dort hörte man die „Musik für sieben Saiteninstrumente" von Rudi Stephan.

Herbert Sielmann.

Remscheid. Nur wenigen bekannt, aber in dem unmittelbaren Aufbruch von Pathos und Leidenschaft ein bisher unerreichtes Vorbild lapidarer Volkstümlichkeit, ist Carl Maria von Webers im Dezember des Jahres 1815 vollendete Kantate „Kampf und Sieg" mehr als eine musikdramatische Verherrlichung des preußischen Sieges über Napoleon in der Schlacht bei Waterloo im Juni 1815. Sie bedeutet uns noch heute Maßstab einer vaterländischen Tondichtung, die auf jede außermusikalischen Effekte verzichtet. Im Mittelpunkt des dramatischen Tongemäldes — von dem in der Kantatenform üblichen Durchkomponieren von Arien hat Weber abgesehen — stehen prächtige musikalische Kampfschilderungen, die in kraftvoller Reliefwirkung im Klang mehr gemeißelt als gezeichnet erscheinen. Die verbündeten Armeen und die Feinde sind durch ihre nationalen Lieder charakterisiert. Das Werk besteht aus dreizehn instrumental, rezitativisch und chorisch abgewandelten Stücken, die ihre Krönung in einer breit durchgeführten jubelnden Chorfuge finden, um dann auszuklingen in einem gewaltigen Schlußhymnus: „Gib und erhalte den Frieden der Welt!" Die Zeitnähe dieser Kantate, ihr lebendiger und bei aller Knappheit (das Werk dauert etwa 45 Minuten) formgewandter und erschöpfender Ausdruck, aber auch die lyrischen, den Solostimmen als Verkörperung von Glaube, Liebe, Hoffnung übertragenen Intermezzi sind in der Gesamtwirkung so überwältigend, daß ihre Erneuerung als Gewinn und Erlebnis zugleich zu begrüßen ist. Unsere Gegenwartskomponisten können aus der für vier Solostimmen, Chor und Orchester geschriebenen Kantate lernen, wie mit einem Minimum an äußeren Mitteln die größten akustischen Eindrücke erzielt werden können, treten doch beispielsweise die Posaunen überhaupt erst im neunten Stück, als die Schlacht den Höhepunkt erreicht hat, in Aktion.

Horst-Tanu Margraf dirigierte das schwungvolle Werk in einer höchst energischen, dabei formal großzügigen gerafften musikalischen Auffassung, die das klangvoll musizierende Orchester und die kontrastvoll gegeneinander abgesetzten Chöre (Städtischer Singverein, Remscheider Männergesangverein und Chor der Bergischen Bühne) zu einer imponierenden Leistung emporführte. Die Solopartien sangen Kurt Theo Ritzhaupt mit mächtig raumgreifendem Baßbariton, Anneliese Bentje mit außergewöhnlich licht aufblühendem Sopran, der Tenor Ludwig Matern und die Altistin Margarete Wirwahn. Die Aufführung fand begeisterten Widerhall.

Friedrich W. Herzog.

Weimar: Aus der Reihe der Sinfoniekonzerte der Weimarer Staatskapelle verdient noch ein Gastkonzert des Meistercellisten Gaspar Cassado besondere Erwähnung. Auf dem Programm stand neben den Variationen über das Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter" op. 17 von Carl Hasse, die als Erstaufführung erklangen, das Cellokonzert G-Dur in einem Satz von Hans Pfitzner ebenfalls als Erstaufführung und in der Interpretation des Künstlers, dem das wundervolle Werk gewidmet ist.

Das bedeutsamste musikalische Ereignis des Weimarer Kulturlebens war die nordische Theaterwoche des Deutschen Nationaltheaters, die neben dramatischen Darbietungen mit einer Reihe nordischer Komponisten bekannt machte und den Blick für die Zugehörigkeit zu dem großen nordisch-germanischen Kulturraum öffnete. Eine Morgenfeier brachte skandinavische Kammermusik mit Liedern von Jean Sibelius, Sinding und Oskar Merikanto, dem Begründer der finnischen Nationaloper. Daneben erklangen noch eine Violinsonate des Schweden Emil Sjögren und ein Streichquartett von Edvard Grieg. In einem großen Sinfoniekonzert hörte man das Violinkonzert und die Zweite Sinfonie D-Dur von Jean Sibelius und eine Sinfonie (Det Uudslukkelige) von Carl Nielsen. Als Einleitung zu einer feierlichen Kundgebung im Deutschen Nationaltheater spielte die Staatskapelle unter Leitung von Paul Sixt, die Festouverture von Asbjern Wieth-Knudsen. In seiner Ansprache anläßlich dieser Kundgebung erklärte der Reichsstatthalter und Gauleiter Fritz Sauckel, daß die nordische Woche wohl ein Gruß an die Dichter und Helden der skandinavischen Länder bedeute, daß der Kulturbegriff nordisch, aber nicht an geographische Vorstellungen gebunden sei, sondern daß gerade im Deutschland Adolf Hitlers der nordische Kulturwille, das edle Streben nach Wahrheit und Schönheit sein ausgeprägtestes Kraftzentrum gefunden habe. Für die künstlerische Durchführung der Woche haben sich alle Kräfte des Nationaltheaters mit liebevoller Hingabe eingesetzt und dadurch zu ihrem Teil zum Gelingen der nordischen Theatertage beigetragen.

Günther Köhler.

Zeitgeschichte

Neuordnung des Musiklebens.

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat die Vorschriften der §§ 4, 6 Abs. 2, Satz 2, 7 bis 13, 15 und 21 der III. Anordnung zur Befriedung der wirtschaftlichen Verhältnisse im deutschen Musikleben vom 5. Februar 1935 außer Kraft gesetzt.

Die nebenberuflich musikausübenden Personen, seien es Orchester-, Unterhaltungsmusiker oder Musikerzieher, Chorleiter oder Leiter von Volksmusikvereinen, Laienorchestern oder Laienkapellen, benötigen zur Ausübung einer entgeltlichen oder gemeinnützigen Tätigkeit keinen Tages- oder Monatsausweis bzw. keine Genehmigung der Reichsmusikkammer mehr.

Dagegen ist es auch noch weiterhin erforderlich, daß sie in der Liste für nebenberuflich musikausübende Personen eingetragen sind. Über die Eintragung wird gegen Gebühr eine Bescheinigung ausgehändigt.

Die Neugründung und Wiedereröffnung von Orchestern oder von Kapellen, die sich teilweise aus Nebenberuflern zusammensetzen, bedürfen nicht mehr der Zustimmung des Präsidenten der Reichsmusikkammer.

Schließlich kann die Aufnahme von Personen in die Reichsmusikkammer nicht mehr aus dem Grunde abgelehnt werden, weil sie ihren Lebensunterhalt durch anderweitige als durch musikalische Tätigkeit erzielte Einnahmen bestreiten, z. B. Ruhegehaltsempfänger. — Die Neuregelung gilt mit Wirkung vom 1. April 1937.

Arnold Schering 60 Jahre alt.

Der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität Prof. Dr. Arnold Schering, wurde am 2. April 60 Jahre alt. Er gehört zu den produktivsten Wissenschaftlern unseres Gebietes, der kaum eine Epoche in seinen Forschungen unberücksichtigt gelassen hat. Als Universitätslehrer hat er stärksten Einfluß auf den musikwissenschaftlichen Nachwuchs gehabt. Eins seiner Spezialgebiete ist die Bachforschung; Schering ist seit 1904 der Herausgeber der Bachjahrbücher, in denen er selbst manchen wertvollen Beitrag veröffentlicht hat. Seine Schrift „Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören", die 1911 erstmalig erschien, hat noch nichts von ihrer Bedeutung eingebüßt. Seine Beethoven-Deutung hat ihm neuerdings scharfe Anfeindung eingetragen, aber mit bewundernswerter Konsequenz hält er an seiner Theorie fest. Abgesehen von diesem Steckenpferd ist er aber auch in der strengen Forschung ununterbrochen tätig,

wovon sein soeben im Verlage Breitkopf & Härtel erschienenes Buch „Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik" Zeugnis ablegt. Eine Schilderung seiner Verdienste und selbst eine Aufzählung seiner Schriften und Studien müßte eine Broschüre werden.

Für das vierhändige Klavierspiel!

Einer Zuschrift von Werner Karthaus, Düsseldorf, entnehmen wir die folgende Anregung: Zu den vielfach übersehenen Tatsachen im Bereich unseres Musiklebens gehört nicht zuletzt die eine, daß durch die Ausgabe vierhändiger Klavierbearbeitungen viel zur Ausbreitung großer klassischer Orchesterwerke im deutschen Volk getan worden ist.

Die Sinfonieaufführung im Konzertsaal ist der Sonntag im Erleben monumentaler Musik, ihr vierhändiges Klavierspiel ist der unscheinbare Alltag, aus dem die tiefe Verbundenheit des deutschen Volkes mit den Hauptwerken der Klassiker und der Romantiker, mit Beethoven und Bruckner erwachsen ist.

Neue Orchesterwerke werden in jeder deutschen Stadt, die ein leistungsfähiges Orchester hat, einmal gespielt — das ist die Regel. Sie kann nicht dauernd gelten, wenn durch den vierhändigen Klaviersatz neuer Partituren der Weg gebahnt wird, auf dem der Musikliebhaber täglich zum Erleben, zur intimen Kenntnis, zum wirklichen geistigen Besitz neuer Musik gelangen kann.

Ist die Herausgabe vierhändiger „Arrangements" nicht ein zu großes Opfer für den Verleger?
Sie ist jedenfalls eine Kulturleistung, die auf lange Sicht geschieht!

Neue Musikinstrumente.

In Frankreich ist ein neues Musikinstrument aufgetaucht. Der französische Akustiker und Instrumentenbauer V. Raisky in Avalon hat einen „Violon-Basse" gebaut, ein leicht spielbares Baßinstrument insbesondere für Geiger. Erst kürzlich haben zwei deutsche Instrumentenbauer in Mittenwald, Johann Reiter und Hans Mages, eine „Oktavgeige" herausgebracht, die den gleichen Zweck verfolgt. Der „Violon-Basse" hat nur die Länge einer Bratsche, aber seine Höhe ist größer. Dadurch erhält der Resonanzkörper fast das dreifache Volumen der Bratsche. Anordnung der Saiten und die Tonhöhe entsprechen dem Violoncell. Auch die Klangfarbe und die Tonintensität sollen durchaus den betreffenden Eigenschaften des Cellos gleichkommen. Die Schwierigkeiten, die durch die fast um die Hälfte verkürzten Saiten des Cellos besonders bei den tiefen Saiten auftraten, bewältigte der Erbauer durch Anwendung von Saiten aus einem spezifisch sehr schweren Metall, um so nach Möglichkeit Durchschnitt und Spannung der Saiten ausgleichen zu können. Er wählte zu seiner Erfindung Platin und Tungstein. Daraus hat er nach französischen Berichten vier klanglich gleichwertige und ausgeglichene Saiten schaffen können. Es soll sogar möglich sein, die Saiten des „Violon-Basses" auch noch anderweitig im Instrumentenbau zu verwenden. Vor allem die Klavierindustrie mit ihren Bemühungen, ein vollwertiges Kleinklavier zu schaffen, könnte hier einen bedeutsamen Helfer gefunden haben .

Wie uns aus Koblenz mitgeteilt wird, ist dem dortigen Musiker W. Prager die Erfindung einer Handharmonika gelungen, deren Anpassung an die Eigengesetzlichkeit des menschlichen Körpers eine Steigerung der Leistung des Spielers gestatten soll. — Die Diskantseite bleibt wie bisher, aber die Baßseite kann mit und ohne Kupplung eingerichtet werden, so daß auch ein größeres Stoffgebiet der Musikliteratur zugänglich wird.

Tageschronik

Die Nachricht, daß das ungarische Philharmonische Orchester auf Einladung deutscher Städte vom 1. bis 11. April eine Konzertreise durch das Deutsche Reich unternimmt, wird in der deutschen Musikwelt freudigen Widerhall finden. Die musikalischen Beziehungen zwischen Deutschland und Ungarn sind auch in der Gegenwart besonders herzlich, und es ist bezeichnend, daß Ernst von Dohnanyi, der Dirigent des Orchesters und namhafte ungarische Komponist, auch in der Brahms-Tradition wurzelt. Die Gastspielreise der Ungarn, die im Rahmen des deutsch-ungarischen Kulturabkommens stattfindet, führt durch folgende Städte: Breslau, Berlin, Hamburg, Mülheim-Ruhr, Köln, Frankfurt a. M., Mannheim, Baden-Baden und München. Auf dem Programm stehen jeweils Werke deutscher und ungarischer Komponisten. Zum letzten Male konzertierte das ungarische Orchester im Jahre 1928 in Deutschland, und zwar in Köln und München.

Im Frühjahr und im Sommer 1937 sind u. a. folgende großen Veranstaltungen vorgesehen: Berlin, 22. April bis 6. Juni: Berliner Kunstwochen: Romantikerfest, Deutsches Bruckner-Fest, Schloßmusiken; Wiesbaden, 23. April bis 29. April: Deutsches Musikfest; Hamburg,

7. Mai bis 10. Mai: Brahms-Fest; Karlsruhe, 15. Mai bis 17. Mai: 1. Reichstagung der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer; Lübeck, 4. Juni bis 6. Juni: Deutsches Buxtehude-Fest der Reichsmusikkammer anläßlich der 300-Jahr-Feier des Geburtstages Dietrich Buxtehudes; Darmstadt, 5. Juni bis 10. Juni: Deutsches Tonkünstlerfest (Allgemeiner Deutscher Musikverein); Tübingen, 17. Juni bis 20. Juni: Gluck-Fest (150. Todestag); Breslau, 28. Juli bis 1. August: Deutsches Sängerfest; Berlin, 30. Juli bis 8. August: Große Deutsche Rundfunkausstellung.

Im Juli und August finden wieder die Wagner-Festspiele in Zoppot unter der künstlerischen Leitung des Generalintendanten Hermann Merz statt. „Parsifal" wird in der Inszenierung des Vorjahres, „Lohengrin" in einer Neuinszenierung gegeben werden. Musikalische Leiter der Zoppoter Wagner-Festspiele sind wieder die Staatskapellmeister Prof. Dr. Robert Heger (Berlin) und Karl Tutein (München). Als Solisten wirken mit Kammersänger Gotthelf Pistor vom Deutschen Opernhaus Berlin als „Parsifal" und Gertrud Rünger von der Berliner Staatsoper als „Kundry". Die Chorproben des 500 Mitwirkende umfassenden Waldopernchores haben bereits begonnen.

Der polnische Staatspreis für Musik für das Jahr 1937 wurde von dem Preisrichterkollegium dem Professor Beleslaw Woytowicz für seine kompositorischen, künstlerischen und musikpädagogischen Leistungen zuerkannt. Die feierliche Verleihung des Staatspreises, der 5000 Zloty beträgt, nimmt der Unterrichtsminister vor.

Das Dopolavoro-Institut in Florenz veranstaltete unter Leitung des Dirigenten Gino Marinuzzi einen Belcanto-Wettbewerb. Es sollten alle guten ausbildungsfähigen Naturstimmen in allen Landschaften gesammelt und geprüft werden. Der Grund dieses Wettbewerbes ist vor allem in der begründeten Furcht zu erblicken, daß in Italien bald ein Mangel an gutem Sängernachwuchs zutage treten wird. Der Wettbewerb diente darum der Auslese neuer Gesangskräfte für die Opernbühnen des Landes. Von den 39 Anwärtern entstammten die meisten der Arbeiter- und Bauernbevölkerung Süditaliens. Es handelte sich um frische, unverdorbene Naturstimmen ohne abgeschlossene Ausbildung. In die engere Auswahl kamen indessen nur neun, die sich dem Publikum in dem Teatro Communale mit Proben ihres Könnens vorstellten. Leider fehlte auch diesmal der sehnlichst erwartete Tenor.

In einem Konzert der Museumsgesellschaft in Frankfurt am Main kam unter Georg L. Jochums Leitung die „Passacaglia aus Fuge für großes Orchester op. 10" von Hans Ferdinand Schaub zu einer mit starkem Beifall bedachten Aufführung.

Der junge Kölner Pianist Erwin Bischoff (ein Schüler Eduard Erdmanns) hatte in der letzten Zeit wieder viel Erfolg zu verzeichnen. Er spielte mit in Hamburg an 2 Flügeln und brachte in einem Konzert neuer Musik in Köln eine Violin-Klaviersonate von Rudolf Petzold zur Uraufführung.

Nach siebenmonatigen Umbau- und Erneuerungsarbeiten, die insgesamt 24 Millionen Franken kosteten, ist die Pariser Große Oper nunmehr schon wieder seit einigen Wochen in Betrieb. Der Zuschauerraum wurde gründlich aufgefrischt, vor allem aber wurde das Bühnenhaus gründlich erneuert, so daß es nunmehr allen technischen Anforderungen der Neuzeit genügt. Der neue, riesige metallene Kuppelhorizont von 28 Meter Höhe und 20 000 Kilogramm Gewicht übertrifft sogar noch die Ausmaße des Frankfurter Kuppelhorizontes. Durch eine Lichtorgel, die von einer Hochspannungskabine von 2400 Kilowatt gespeist wird, ist das Beleuchtungsproblem sehr glücklich gelöst worden, und auch die Akustik hat sich wesentlich gebessert, so daß jetzt auch das Wagner-Orchester die Stimmen nicht mehr wie früher übertönt.

Olaf Wilhelm Peterson-Berger, einer der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten Schwedens, vollendete am 27. Februar sein 70. Lebensjahr. Von seinen Werken sind besonders drei Sinfonien, darunter die „Lapplandssinfonie", ferner Klavierstücke und Lieder bekannt geworden. Peterson-Berger hat auch eine Anzahl von Wagners kunsttheoretischen Schriften und „Tristan und Isolde" ins Schwedische übersetzt.

Die türkische Regierung hat die Operette „Geisha" von Sidney Jones verboten. Laut Mitteilung der türkischen Telegraphen-Agentur ging die Regierung von der Erwägung aus, daß

dieses Stück, das aus dem Geiste krankhafter europäischer Vorliebe für das Exotische geboren sei, die asiatischen Länder unter dem Gesichtswinkel eines Schaubudenbetriebes darstelle.

Hans Lang gibt soeben aus dem Nachlaß von Max Maier, dem jungverstorbenen begabten fränkischen Komponisten, drei Volksliedbearbeitungen für Männerchor heraus, die im Verlage von Kistner & Siegel erscheinen werden.

Von Georg Friedrich Händel kamen soeben wenig bekannte Solo-Kantaten für Sopran mit Klavierbegleitung und deutsch-italienischem Text heraus. Die Ausgabe besorgte Hermann Mulder, die deutsche Textfassung Hans-Joachim Moser.

Fritz Reuters I. Symphonie kommt in Weimar unter Musikdirektor Sixt zur Aufführung.

Hermann Simon schrieb einen Zyklus von Löns-Liedern für eine Singstimme mit Klavier betitelt: „Der Weg über die Heide".

Durch die Bläservereinigung des Staatskonservatoriums Würzburg gelangte in einem Kammermusikkonzert dieses Institutes und dem Konzertring der NS.-Kulturgemeinde die Serenade für 6 Solo-Bläser von Hermann Kundigraber zur Uraufführung.

Georg Ludwig Jochum, seit drei Jahren Dirigent der Museumsgesellschaft Frankfurt am Main, wurde auch für das nächste Jahr als musikalischer Leiter dieses Institutes verpflichtet.

Das Peter-Quartett spielte im Februar in Krefeld die Uraufführung des Streichquartetts von Bernhard Bosselson, das von Publikum und Presse mit großem Beifall aufgenommen wurde.

Auf Anregung des Bürgermeisters Helfenstein (Berlin-Zehlendorf) wurde die bisherige Schwerin-Straße in Kaun-Straße umbenannt. Der namhafte und vielaufgeführte Berliner Komponist Hugo Kaun, dessen Abstammung aus einem alten deutschen Bauerngeschlecht (Frei- und Lehnschulzen) bis zum 12. und 13. Jahrhundert nachweisbar ist, wohnte in der Schwerin-Straße von 1913 bis zu seinem am 2. April 1932 erfolgten Tode.

Mit dem 15. März 1937 eröffnete das Kulturamt der Reichsjugendführung in Berlin-Charlottenburg ein Seminar für Volksmusik, das der ständigen Ausbildung der Musikerzieherschaft der Berliner HJ. und BDM. dient.

Zum 1. April wurde in Berlin-Charlottenburg eine Musikschule errichtet, die vom Gebiet und Obergau Berlin und von dem Kulturamt der Reichsjugendführung eingerichtet wird.

Johannes Röder brachte in den letzten Sinfoniekonzerten des Flensburger Grenzlandorchesters an neuer Kunst: Divertimento von Max Trapp, Concerto grosso von Lothar von Knorr, Violinkonzert von Sibelius, III. Sinfonie von Richard Wetz.

Die 8. Sinfonie von Waldemar v. Baußnern erlebte — fünf Jahre nach dem Tode des Meisters — ihre vom Leipziger Sender übertragene Uraufführung im Leipziger Gewandhaus unter der überaus eindrucksstarken Gestaltung von Generalmusikdirektor Weisbach mit dem Leipziger Sinfonie-Orchester. Das Werk errang einen durchschlagenden Erfolg.

Der Heidelberger Organist Dr. Herbert Haag, Dozent am dortigen Kirchenmusikalischen Institut (Schüler von Karl Straube), konzertierte in den letzten Monaten in Offenburg, Freiburg, Kaiserslautern (mit dem Thomanerchor), Mannheim, Heidelberg, wiederholt im Reichssender Stuttgart, sowie auf der historischen Mozart-Orgel in Kirchheimbolanden (Pfalz).

Lübecker Staatskonservatorium und Hochschule für Musik schreiben neue Freistellen für hervorragend begabte Instrumentalisten (Solisten und Orchestermusiker) aus. Nach Maßgabe der wirtschaftlichen Verhältnisse können in beschränktem Maße Unterhaltszuschüsse gewährt werden. Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnissen und Nachweis der wirtschaftlichen Lage können noch an die Geschäftsstelle (Langer Lohberg 24) eingereicht werden.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) spielte seit Herbst v. J. mit großen Erfolgen im Deutschlandsender Berlin, in den Reichssendern Berlin, Stuttgart, Königsberg und Hamburg aus eigenen Klavierwerken.

Von Hermann Ambrosius ist im Februar das Violinkonzert und das Konzert für Cembalo und Streichorchester in New York unter Leitung von Dante Fiorillo aufgeführt worden. Die Besprechungen heben übereinstimmend den melodischheiteren Charakter und die große Lebendigkeit der Musik hervor.

Am 23. März wurde Kammersänger Ludwig Heß, vormals Professor an der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, 60 Jahre alt. Als Lieder- und Oratoriensänger, als Chordirigent und Orchesterleiter hat er eine umfassende musikalische Tätigkeit entfaltet.

Die beiden Münchener Pianistinnen Judith und Rositta Winter spielten mit großem Erfolg in Rom mit dem Orchestra Romana da Camera das

C-Dur-Konzert von J. S. Bach und H. Zilchers „Nacht und Morgen“ für zwei Klaviere und Orchester.

Der Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg (Schweiz), Prof. Dr. K. G. Fellerer, veranstaltete einen Konzertabend mit Werken Friedrichs des Großen. Der Direktor der Universitätsbibliothek, G. Castella, hielt einen Einführungsvortrag.

Elisabeth Brunner, die süddeutsche Sopranistin, wurde vom Londoner Lyceum-Club nach London eingeladen. Sie sang Arien von Mozart, Lieder von Brahms, Wolf und Rich. Strauß. Der Veranstaltung wohnten u. a. Vertreter der deutschen Botschaft bei.

Am Städt. Konservatorium in Augsburg werden Sonderkurse für Violine unter der Leitung von Prof. Josef B. A. Klein in seiner naturgesetzmäßigen, geistigen Übungsweise eingerichtet. Es wird neben der Gesamtausbildung in kürzeren Kursen Pädagogen und Künstlern Gelegenheit gegeben, sich mit dieser Übungsweise vertraut zu machen.

In einem Sinfoniekonzert des Grenzlandorchesters Obererzgebirge dirigierte Werner Joachim Dickow auf Einladung des Musikamtes Annaberg seine „Kleine Sinfonie Op. 14“.

Von August bis Mitte Oktober findet am Teatro Colon in Buenos Aires ein deutsches Operngastspiel statt, das durch eine Aufführung der „Missa Solemnis“ von Beethoven und ein großes Wagner-Konzert ergänzt wird.

Generalmusikdirektor Eugen Papst, Köln, wird im Sommersemester 1937 an der staatlichen Hochschule für Musik in Köln die Klasse für Dirigieren (Orchester- und Chorleiter) übernehmen.

Musikdirektor Hellmut Schnackenburg (Wuppertal-Barmen) wurde als Nachfolger des erkrankten G. M. D. Prof. Ernst Wendel zum Leiter der Bremer Philharmonischen Konzerte berufen. Schnackenburg ist 1902 in Halle geboren. Er absolvierte das Gymnasium in Altona und studierte zunächst in München Philosophie, wandte sich aber bald ganz der Musik zu. Seit 1922 war er Schüler der Dirigentenklasse unter Hermann Abendroth in Köln. Seit 1929 ist er Opernkapellmeister in Wuppertal-Barmen und seit 1932 auch Dirigent der dortigen Städtischen Konzerte als Nachfolger Ernst von Hoeszlins.

Das Concerto op. 72 für Klavier und Streicher von J. L. Emborg wurde am 15. Februar in Lübeck von Generalmusikdirektor Heinz Dressel aufgeführt. Die Klavierstimme spielte Walter Kraft.

Die Aufführung des „Eichendorff-Zyklus“ für Männerchor, Horn, Orgel und Posaunen von Franz Philipp in Köln durch den Stollwerckschen Männerchor unter Leitung des Kapellmeisters Dr. Czwoydzinski brachte dem Werk einen großen Erfolg.

Der Westfälische Madrigalchor in Dortmund, der von Carl Holtschneider begründet wurde, veranstaltete anläßlich seines 30jährigen Bestehens ein Konzert mit Ur- und Erstaufführungen Westfälischer Komponisten. Das Programm brachte Werke von Eckartz, Greß, Rosenstengel und Nellius.

Wie im vergangenen Jahr sollen auch 1937, vom 5. bis 9. Mai, die Stuttgarter Musiktage von der Kreismusikerschaft Stuttgart in Zusammenarbeit mit der HJ. veranstaltet werden.

Sigmund Bleier, der junge Geiger, spielte kürzlich mit sensationellem Erfolg in Stuttgart. Ebenso erfolgreich verlief der Münchner Violinabend Sigmund Bleiers.

Die Kleine Sinfonie von Hans Wedig gelangt in diesem Jahre in Berlin, Breslau, München und Jena zur Aufführung, Wedigs Musik für Streichorchester in München, Godesberg, Witten und Dresden.

Das Peter-Quartett hat in München Streichquartette von Bela Bartok, Hans Brehme und Max Trapp zur Aufführung gebracht.

Das Kölner Prisca-Quartett brachte in seinen Konzerten in Berlin und Paris u. a. das Streichquartett Nr. 2 c-Moll von Gerhart von Westerman zur Erstaufführung. Das Quartett von Westerman konnte besonders in Paris einen so hohen Erfolg erzielen, daß es auch für den zweiten Abend des Prisca-Quartettes auf das Programm gesetzt werden wird.

Im Hause Landstraßer Hauptstraße 96 in Wien verbrachte Johannes Brahms vom Jahre 1893 bis zu seinem Tode am 4. April 1897 viele Stunden im Kreise der Familie Fellinger. Zahlreiche seiner Werke erklangen hier zum erstenmal. Zur Erinnerung daran wird am 4. April im Rahmen

einer musikalischen Weihestunde an diesem Hause eine Gedenktafel enthüllt werden.

Konzertmeister Lahl vom Deutschen Grenzlandtheater in Görlitz hat im weiteren Verlauf der Arbeiten um seine Tenorgeige eine Neukonstruktion geschaffen, die alle Erfahrungen im Konzertsaal und Funk, spieltechnischer und akustischer Art, ausgewertet hat und den Tenor im Quartett in idealster Form schuf. Das neue Instrument wurde mit außerordentlichem Erfolg in einem Sinfoniekonzert des Grenzlandtheaters vorgeführt. Die Tenorgeige wurde bereits gesetzlich geschützt.

In Breslau soll ein Opernhaus-Neubau errichtet werden. Die Arbeiten werden bereits im Sommer aufgenommen.

Personalien

Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler wird in der kommenden Spielzeit wieder am Dirigentenpult der Wiener Staatsoper erscheinen. Er dirigiert Wagners „Ring", „Tannhäuser", „Meistersinger", Beethovens „Fidelio" und wahrscheinlich auch Webers „Freischütz".

Als Intendant des Mainzer Stadttheaters wurde Hans Teßmer, der bisherige Görlitzer Intendant, für drei Jahre verpflichtet. Teßmer ist auch als Musikschriftsteller hervorgetreten.

Todesnachrichten

Kurz nach der Vollendung seines 80. Lebensjahres ist in Berlin der Musikschriftsteller Prof. Karl Krebs gestorben.

GMD. Paul Scheinpflug ist zu Beginn seines Gastspiels in Litauen, wo er als erster deutscher Dirigent in Kowno auftreten sollte, erkrankt und im Memeler Krankenhaus verstorben.

Der bekannte ungarische Komponist, Violinvirtuose und Musikpädagoge Eugen v. Hubay, der plötzlich am Herzschlag verschieden ist, zählte zu den letzten großen Vertretern des Geigervirtuosentums. 1858 zu Budapest geboren, wurde er Schüler der bedeutendsten Meister seiner Zeit, Joachim und Vieuxtemps, trat auf Empfehlung von Liszt in Paris auf, nahm dann 1882 einen Ruf an das Brüsseler Konservatorium an und ging später an die Landesmusikakademie in Budapest, deren Leitung er 1919 übernahm. Das von ihm gegründete Streichquartett besaß Weltruf. Aus seiner Schule gingen berühmte Geiger hervor, darunter die auch in Deutschland gut bekannten Virtuosen Eldering, Vecsez und Telmanyi. Auch als Komponist war Hubay bedeutend und fruchtbar. Neben schwungvoll-melodischen Violinkonzerten, Liedern und Sinfonien schuf er eine Anzahl Opern, von denen „Der Geigenmacher von Cremona" und „Anna Karenina" nach Tolstoi auch in Deutschland einen beachtlichen Erfolg erringen konnten.

Der führende polnische Komponist Karol Szymanowski ist am 29. März in Lausanne, wo er Heilung von schwerem Leiden suchte, gestorben. Der 1883 geborene Meister war der Direktor des Warschauer Staatskonservatoriums. Als Kompositionslehrer hat er den polnischen Musikernachwuchs betreut. Sein schöpferisches Schaffen hat sich in der Musikwelt einen festen Platz erobert, weil er bei aller Problematik, die seiner Tonsprache oft anhaftet, stets eine gefestigte Persönlichkeit ist, die in der Musik seines Volkes wurzelt.

In Dresden starb im Alter von 80 Jahren der bekannte Kantor und Kirchenmusikkomponist Otto Thomas, der bei der jüngeren Generation als der „Vater der Dresdener Kirchenmusiker" galt. Der Verstorbene, der von 1890 bis 1910 an der St. Paulikirche in Dresden gewirkt hat, hat zahlreiche Chorwerke und Orgelkompositionen geschaffen, die er in seiner Kirche zur Aufführung brachte.

Im Alter von fast 78 Jahren starb in Stettin der weit über Pommern hinaus bekannte Komponist Philipp Gretscher. Gretscher hat sehr viele volkstümliche Lieder komponiert. Seine Männerchöre sind bei allen Gesangvereinen des Reiches bekannt geworden.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Ein eigenhändiges Werkverzeichnis von Johannes Brahms

Ein wichtiger Beitrag zur Brahmsforschung

Von Alfred Orel - Wien

Unter den zahlreichen Brahms-Schätzen der Wiener Stadtbibliothek liegt auch ein unscheinbares Heftchen, dessen Inhalt als Beitrag zur lebensgeschichtlichen Brahmsforschung hier mitgeteilt sei. Es ist ein von Brahms selbst angelegtes Werkverzeichnis, das durch die beigefügten Zusätze zu jedem Opus über den in der Authentizität der Daten liegenden sachlichen Wert auch als psychologisches Dokument Interesse beanspruchen kann. Die Eintragungen reichen nur bis op. 79, als späteste Zeitangabe erscheint der Mai 1880; verschiedene Tinten, Unterschiede im Schriftzug und Bleistiftergänzungen lassen erkennen, daß das Heft schon zeitlich begonnen und allmählich fortgeführt wurde. Weshalb Brahms 1880 mit den Eintragungen aufhörte, ist nicht bekannt.

Da hier die Veröffentlichung im Vordergrund steht, wurde davon abgesehen, eine Fortführung nach anderen Quellen zu versuchen, doch wurde andererseits danach gestrebt, durch angemerkte erklärende Hinweise zur Verlagsgeschichte der Werke die Eintragungen des Heftes auch auszuwerten. Hauptsächlich der von der Brahms-Gesellschaft herausgegebene Brahms-Briefwechsel (Br.Br.) und der von Litzmann veröffentlichte Briefwechsel Brahms-Schumann (B.S.) wurden herangezogen. Die Veröffentlichung erfolgt mit Genehmigung der Direktion der städtischen Sammlungen in Wien; es sei ihr auch an dieser Stelle hierfür Dank gesagt.

Das Heftchen, im Oktavformat 198 × 160 mm, Stadtbibliothek Wien HIN 32 866, besteht aus einer Lage von 7 Doppelblättern (28 Seiten) unliniierten Papiers, von denen S. 2—12 beschrieben sind. Die erste Seite und der Rest des Heftchens sind leer. Der Umschlag ist aus dunkelrot-schwarz marmoriertem Papier und trägt ein unbeschriebenes weißes Schildchen. Die Blätter 1—5 sind in der Mitte senkrecht abgebogen. Die linke Hälfte der Seiten diente für Opuszahl und Titel des Werks, auf der rechten wurden Entstehungszeit und -ort, Erscheinungsdatum, Honorar usw. eingetragen. Von S. 8 an hält sich Brahms aber nicht mehr genau an die Grenzlinie. Das 6. Blatt wird gar nicht mehr abgebogen. Am Schlusse der ersten beschriebenen Seite ist noch mit Bleistift eine Anordnung angedeutet, die vermutlich für eine (anscheinend nicht erhaltene) Reinschrift als Muster dienen sollte.

Die nachfolgende Wiedergabe folgt genau der Handschrift. Um den mit Tinte geschriebenen Haupttext von den Bleistiftergänzungen zu scheiden, sind diese in Winkelklammern 〈 〉 gesetzt. Gewöhnliche Rundklammern ( ) stehen auch im Original. Etwaige, von mir hinzugefügte Ergänzungen sind durch eckige Klammern [ ] gekennzeichnet.

Zeilenende ist durch einen schiefen Strich „/" angedeutet. Die einzelnen Seiten schließen mit op. 6, 13, 20, 28, 33, 40, 49, 59, Abendsegen, Studien f. d. Pf., op. 79. Die Bezeichnung „op." steht nur am Kopf jeder Seite, sie wurde der Deutlichkeit halber jeder Zahl vorangestellt. Zum näheren Verständnis sei noch angegeben: 1 Louisdor = 5 Taler zu 30 Silbergroschen, 1 Taler = 3 Mark. 1 Friedrichsdor = $5^2/_3$ Taler kurant.

op. 1. Sonate [eingefügt:] ⟨für Pf.⟩ in C-dur / ⟨Br. u. H.⟩	Frühling 1853 ⟨Hamburg⟩ (das Andante im April 52) / Erschienen im Dec. 53
op. 2. Sonate in fis-moll ⟨ „ ⟩[1])	November 1852 ⟨Hbg.⟩ / Erschienen Februar 54
op. 3. 6 Lieder ⟨ „ ⟩[1])	Nr. 1. Jan. 53 Hbg. / 2, 3, 4, Göttingen, Juli 53 / 5 Hbg. Nov. 52 / 6. Hbg. Dec. 52 / Erschienen Dec. 53
op. 4. Scherzo in es-moll ⟨ „ ⟩[1])	Hbg. August 1851 / Ersch. Februar 54
op. 5. Sonate in f-moll ⟨Senff⟩	Düsseldorf October 1853 / Andante u. Intermezzo früher / Ersch. Febr. 54
op. 6. 6 Lieder	1—4 April 1852 / 5 u. 6 Juli 53 / Ersch. Dec. 53

Zu op. 1. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. Honorar 10 Louisdors. Der Verlag der ersten Werke von Brahms bei Breitkopf wurde durch Schumann angeregt, der auch die Honorare nennt. Die Liste der zu veröffentlichenden Werke steht zuerst nicht fest, auch nicht die Reihenfolge. Eine Fantasie in d-Moll f. Pft., Vl. u. Vcl., eine Violinsonate a-Moll, ein Streichquartett a-Moll werden ausgeschieden, die Violinsonate ging verloren (BrBr V 26, 27, 29), die beiden anderen Werke sind verschollen (vgl. BrBr V, 8, 9). Brahms meint, erst die Sonate C-Dur (op. 1) sei ganz nach seinem Geschmack. Am 8. 11. 53 schickt Brahms op. 1—4 an Breitkopf (BrBr XIV, 1). Annahme durch Breitkopf 22. 11., am 24. 11. erhält Brahms 170 Taler in Louisdors, das verlangte Honorar für 1—4 (vgl. auch BS 2, 3). Am 21. 12. erhält er die Freistücke von op. 1 und 3, im Februar 1854 die von op. 2 und 4 (vgl. BS 4, 5).

Zu op. 2. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar 10 Louisdors; s. zu op. 1.

Zu op. 3. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar 6 Louisdors; s. zu op. 1.

Zu op. 4. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar 8 Louisdors; s. zu op. 1.

Zu op. 5. Verlag B. Senff, Leipzig, Honorar 10 Louisdors. Brahms hatte Senff in Leipzig 1853 anläßlich der Verhandlungen mit Breitkopf (s. zu op. 1) kennen gelernt. BrBr V, 11: „Herr Senff bittet mich um so viel ich will. Ich denke die f-Moll-Sonate und Lieder ihm zu geben . . . Da möchte ich denn bitten, inständigst, die Sonate noch einmal scharf durchzusehen. Ich muß jedenfalls ändern, sonderlich im Finale." Am 16. 11. hat Brahms (BS 2) die Sonate „aufgeschrieben und das Finale bedeutend geändert". Am 7. 12 (BrBr V 14) wird Senff „warten, bis ich die f-Moll-Sonate geändert habe", da „keine Violinsachen druckt" und Brahms ihm die Violinsonate a-Moll (s. zu op. 1) angeboten hatte. Am 26. 12. hat Brahms die Sonate aber „fein sauber gewaschen" und sendet sie ab (BrBr XIV, 3). In der Korrektur macht er (BrBr XIV, 6) „viele Änderungen . . . sie sind unumgänglich notwendig".

Zu op. 6. Verlag B. Senff, Honorar ? (wohl 6 Louisdors wie bei op. 3).

[1]) bedeutet Verlag Breitkopf & Härtel wie bei op. 1.

op. 7.	6 Lieder	1, 2 Nov. 52 / 3 März 53 / 4, 5 August 52 / 6 Mai 51 / Ersch. Nov. 54
op. 8.	Trio in H-dur	Hannover Jan. 1854 / Ersch. Nov. 54
op. 9.	Variationen fis-moll	Juni 1854 <Düsseldorf> / Ersch. Nov. 54
op. 10.	Balladen f. Pf.	Sommer 1854 <Ddf.> / Ersch. März 56
op. 11.	Serenade in D-dur	1857—8. / Ersch. Dec. 60
op. 12.	Ave Maria F-dur	September 1858, Göttingen / Ersch. Dec. 60 [2])

Zu op. 7. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar 8 Louisdors. Anbot (mit op. 8): 19. 5. 1854 (BrBr XIV, 7). Annahme 10. 6. 1854 (BrBr XIV, 8), ohne die Werke gehört zu haben. Am 2. 9. gehen schon die Korrekturen an den Verlag zurück.

Zu op. 8. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar 12 Louisdors (s. zu op. 7). Brahms steigert schon seine Honoraransprüche. Das Trio hätte er „noch gerne behalten, da ich jedenfalls später daran geändert hätte" (BrBr V, 30 v. 19. 6.). Auch Clara Schumann hatte Bedenken gegen den 1. Satz. Die Umarbeitung erfolgte erst 1890.

Zu op. 9. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar 12 (10 ?) Louisdors. Der Verlag hat von dem Werk erfahren und bietet sich zum Verlag an (BrBr XIV, 10a v. 23. 8. 54), bittet aber, „da bisher ein bestimmter Erfolg Ihrer Werke im Publikum . . . sich noch nicht herausgestellt hat, und bei der Kürze der Zeit noch nicht hat herausstellen können, die Honorarbedingungen möglichst mäßig zu stellen". Brahms beklagt sich, daß der Verlag „unnobel" ist (BS 11) und sendet das Manuskript am 23. 9. ab (BrBr XIV, 12): „Da ich die Variationen für das Beste halte, was ich bis jetzt geschrieben, . . . glaubte ich sie mit 12 Louisdors nicht zu hoch honoriert. Ihr letzter Brief veranlaßt mich, den Abzug von 2 Louisdors Ihrem Gutdünken zu überlassen . . ." Annahme und Honorarüberweisung 9. 10. (BrBr XIV, 13).

Zu op. 10. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar 8 Louisdors. Zuerst vergebliches Angebot an Senff (BrBr XIV, 17—19), am 22. 10. 55 an Breitkopf (BrBr XIV, 20). Annahme und Honorarüberweisung 25. 10. (BrBr XIV, 21). Freistücke an Brahms am 29. 2. 56, vgl. a. BS 48.

Zu op. 11. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar 16 Friedrichsdors (mit 4 hg. Arr.). Seit 1855 war Brahms an keinen Verlag mit eigenen Werken herangetreten (über die „Volkskinderlieder" s. u.). Endlich am 19. 3. 1860 schreibt er an Joachim (BrBr V, 193): „Ich will mich rasch entschließen und an Härtels schreiben, Konzert oder Serenade anbieten. Ich muß endlich die Sachen vor dem Sommer loswerden." Vgl. a. BS 152. Anbot von op. 11, 13, 14, 15 an Breitkopf am 17. 5. (BrBr XIV, 29). Annahme von op. 11 am 18. 5. Am 5. 7. bietet Brahms auch noch op. 16, 19, 21, 24 an. An der 1. Serenade hat er in der Partitur viel geändert (BrBr XIV, 33). Bezüglich der übrigen Werke kommt eine Einigung nicht zustande. Am 23. 12. erhält Brahms Partitur und 4hdg. Bearbeitung des Werkes.

Zu op. 12. Verlag Rieter-Biedermann, Winterthur, Honorar 10 Friedrichsdors (?). Rieter hatte 4 Jahre vergeblich versucht, Werke von Brahms in Verlag zu erhalten (BrBr XIV, 22, 25, 26, 27). Nach der Ablehnung durch Breitkopf (s. zu op. 11) bietet ihm Brahms am 13. 8. 1860 op. 12—15 an (BrBr XIV, 37). Nach 11 Tagen drängt er auf Antwort (BrBr XIV, 39). Rieter nimmt alle 4 Werke an. Zuerst hatte Brahms dafür 42 Friedrichsdors verlangt, jetzt (BrBr XIV, 41) bekäme er „gerne 40 Friedrichsdors für die 4 Werke... Jedoch überlasse ich gerne noch einen kleinen Abzug". Brahms drängt vor allem auf das Erscheinen von op. 12 und 13. Am 22. 12. ist die Korrektur von op. 12—14 schon erledigt (BrBr XIV, 52), vom Honorar hat Brahms 20 Louisdors „vor langem in Form eines Wechsels erhalten".

[2]) Vor Dec. steht durchstrichen „Win[ter]".

op. 13. Begräbnisgang c-moll	November 1858 (Detmold) / Ersch. Dec. 60
op. 14. 8 Lieder u. Romanzen	Nr. 2 u. 3 Hbg. Jan. 58 / 1, 4, 7 Göttingen Sept. 58 / 5, 8 Nov. 58 Detmold / 6. Dec. 58 Detmold / Ersch. Dec. 60
op. 15. Konzert d-moll f. Pf.	1856—7 (Adagio Jan. 57 <Ddf.> / Ersch. Dec. 60 / Arr. f. 2 Cl. 30 Fr.) <72>
op. 16. Serenade A-dur	1859 / Ersch. Winter 60
op. 17. Gesänge f. Frauenchor / mit Harfe u. 2 Hörnern	Februar 1860 Hbg. / Ersch. (Nov.) 60

Zu **op. 13.** Verlag Rieter-Biedermann, Honorar 10 Friedrichsdors (?) s. zu op. 12. Brahms will unbedingt die alten Schlüssel beibehalten. Sie haben „ihre Berechtigung und sind nicht zu entbehren bei Gesangssachen. — Wer eine Partitur lesen kann, liest auch die Schlüssel" (BrBr XIV, 52). Der Titel Begräbnisgesang steht nicht gleich fest (vgl. BrBr XIV, 33, 37, 41, 43, BS 121).

Zu **op. 14.** Verlag Rieter-Biedermann, Honorar 12 Friedrichsdors (?), s. zu op. 12, vgl. a. BrBr XIV, 29, 33. Die Lieder op. 14 sind „fürs erste meine besten" (BrBr XIV, 37).

Zu **op. 15.** Verlag Rieter-Biedermann, Honorar 10 Friedrichsdors (?), s. zu op. 12. Am 18. 4. 58 (BrBr XIV, 25) Rieter in Aussicht gestellt, dann Breitkopf angeboten, von diesem im Hinblick auf den Mißerfolg bei der Leipziger Aufführung vor 1½ Jahren abgelehnt (vgl. BrBr XIV, 29, 31, 35, 36). Sodann Anbot an Rieter und Annahme. Das Konzert geht auf eine Symphonie aus der Düsseldorfer Zeit zurück, auch eine Umarbeitung zu einer Sonate für 2 Klaviere befriedigte nicht. Im Februar 1855 hat Brahms (BS 38) schon einen Traum, daß er die „verunglückte Symphonie zu einem Klavierkonzert benutzt" hat. Über die Ausarbeitung vgl. BS 105, 106, 107. Das Adagio wird „ein sanftes Porträt" von Clara Schumann. Ein 4hdg. Arrangement lehnt Brahms zuerst ab (BrBr XIV, 68), nennt es hoffnungslos (BrBr XIV, 80), aber einen Monat später (BrBr XIV, 81 v. 11. 2. 64) sendet er es doch an Rieter. Er erhält als Honorar 40 Taler. Er verlangt dann als Bearbeiter vom Titelblatt gestrichen zu werden: „Daß sie nicht begreifen, welche Lächerlichkeit in diesem Wiederkäuen der eigenen Werke liegt. Ich habe es ja niemals aus Liebhaberei getan, sondern nur um die Taler selbst zu verdienen" (BrBr XIV, 161 v. 15. 10. 1870). Das Arrangement für 2 Klaviere geht 1872 an Rieter (BrBr XIV, 178).

Zu **op. 16.** Verlag Simrock, Honorar 16 Friedrichsdors (einschl. 4 hdg. Kl.-A.). Zuerst ab 2. 6. 1860 Verhandlungen mit Breitkopf (BrBr XIV, 30, 32, 44). Doch gibt Brahms das Werk an Simrock, da er Fritz Simrock 1860 in Bonn kennengelernt hatte. Anbot am 13. August (BrBr IX, 2), am 1. Januar hat Brahms schon die Freistücke. Die 4 hdg. Bearbeitung erschien nach Brahms' Wunsch ohne seine Nennung als Bearbeiter (vgl. a. zu op. 15). Der erste Satz des Werkes reicht schon in das Jahr 1858 zurück (BS 122), aber auch nach der Erstaufführung (28. 3. 1859) änderte Brahms noch an dem Werke (BS 146, 147) und noch 1875 schreibt er (BrBr III, 9): „Serenade ist gerade neu revidiert und namentlich besser bezeichnet."

Zu **op. 17.** Verlag Simrock, Honorar 10 Friedrichsdors. Auch wegen dieses Werkes fragt Brahms zuerst bei Breitkopf an (BrBr XIV, 40), doch bestehen erst Bedenken wegen der Besetzung (BrBr XIV, 42). Brahms erklärt Hörner und Harfe für obligat, doch „kann man ja eben alles mit Klavier machen" (BrBr XIV, 44). Die Annahme Breitkopfs (BrBr XIV, 45) kommt zu spät, Simrock hat das Werk schon angenommen (BrBr XIV, 46). Der „ängstlich bedächtige Brief" Breitkopfs hat es Brahms an Simrock schicken lassen (BS 161). Auch hier bestehen anfangs Bedenken (BrBr IX, 3, 4), Brahms verlangt das Manuskript zurück, aber im Oktober 1860 gehen sie endgültig an Simrock. Am 8. 11. bestätigt Brahms das Honorar. Clara Schumann hatte vermittelt und schreibt in ihrem Tagebuch: „ich verkaufte Johannes' Harfenlieder an Simrock. Johannes hatte dies gewünscht und ihm zuliebe ging ich zu Simrock, was ich wohl für niemand sonst getan hätte, da er mit Robert auseinandergekommen war".

op. 18.	Sextett in B-dur	Im Sommer 1860 / Ersch. Jan. 62
op. 19.	5 Lieder ‹Göttingen / Detmold›	Nr. 1 u. 5, Sept. 58 / 2 u. 3, Oct. 58 / 4 Mai 59. Ersch. März / 62
op. 20.	3 Duette	1 u. 2, Sept. 58 / 3, April 60 / dito [= Erschienen März 62]
op. 21.	Variationen für Pf. / a) über ein eigenes Thema / b) über ein ungrisches Lied	a) Anfangs 1857 ‹Ddf.› / b) — früher? / Ersch. März 62
op. 22.	Marienlieder / für Chor	Juni od. Juli 1859 ‹Hbg.›
op. 23.	Variationen f. d. Pf. / zu 4 Hd. Es-dur. Thema v. R. Schumann	November 1861 ‹Hbg.› / Ersch. Anfang 63)
op. 24.	Variation / mit Fuge f. d. Pfte. B-dur / Thema von Händel	September 1861 / ‹Ham, b. Hbg.[3])›

Zu op. 18. Verlag Simrock, Honorar 16 Friedrichsdors (mit 4 hdg. Arr.). Anbot Juli 1861 (BrBr IX, 12) zugleich mit op. 19, 20; auch op. 21, 22, 29 stehen zur Verfügung. Simrock nimmt op. 18, 19, 20 an.

Zu op. 19. Verlag Simrock, Honorar 10 Friedrichsdors, s. zu op. 18. Vorher (Juli 1860) schon an Breitkopf angeboten (BrBr XIV, 32).

Zu op. 20. Verlag Simrock, Honorar 10 Friedrichsdors, s. zu op. 18.

Zu op. 21. Verlag Simrock, Honorar 16 Friedrichsdors. Schon Juli 1860 Breitkopf angeboten (BrBr XIV, 32). Im Juli 1861 an Simrock; ist „lange nicht so schwer wie frühere Sachen von mir... sehr gut spielbar, auch für Dillettanten" (BrBr IX, 13). Die Variationen über ein ungarisches Lied entstanden sicher schon 1855 (BS 95). Das Thema ist schon auf einem Notenblatt, das Brahms und Reményi 1853 Joachim zur Erinnerung schenkten (Abb.: Orel, Joh. Brahms in Bildern, Leipzig, Bibl. Inst. 1937). Die Art der Variierung in op. 21/2 verurteilt Brahms später selbst in einem Brief an Schubring vom Februar 1869 (BrBr VIII, 16).

Zu op. 22. Verlag Rieter-Biedermann, Honorar ?. Die Komposition fällt schon in den Juni 1859, denn am 3. Juli ist Frl. Wagner schon in Wildbach (BS 133). wo sie Clara Schumann schon von den Marienliedern erzählt. Im Sept. 1860 bietet sie Brahms vergeblich Simrock an: „Die Gedichte sind alte schöne Volkslieder und die Musik etwa in der Weise der alten deutschen Kirchen- und Volkslieder" (BrBr IX, 4). 1861 übernimmt sie Rieter. Wegen einiger „anstößiger" Textstellen entspinnt sich ein Briefwechsel, ein Pfarrer Oser wird zu Rate gezogen. Brahms hat allerdings „mehr Respekt vor so schönen alten Liedern als vor der matten Prüderie, die Anstößiges darin findet (BrBr XIV, 53). Am 3. 11. 1862 dankt er für die Freistücke (BrBr IX, 73).

Zu op. 23. Verlag Rieter-Biedermann, Honorar 10 Friedrichsdors. Brahms irrt sich im Entstehungsdatum. Schon am 29. 8. 1861 dankt Kirchner für die Übersendung (BS 198). Rieter ersucht um das Werk. Anbot 3. 11. 1862 (BrBr XIV, 73). Am 22. 11. bestimmt Brahms Titel und Widmung an Julie Schumann. Ob sich schon hier die Neigung Brahms zur Tochter der Freundin kundtut? (s. zu op. 63.) Gegen die Meinung Clara Schumanns (BS 200) läßt Brahms die Notiz anbringen, daß das Thema der letzte musikalische Gedanke Schumanns sei.

Zu op. 24. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar 10 Friedrichsdors. Die Variationen waren Clara Schumann zum Geburtstag (13. 9.) 1861 geschrieben (BS 187). Schon am 10. 12. spielt sie das Werk in Leipzig (BS 190). Anbot an Breitkopf 25. 3. 1862 (BrBr XIV, 54), der Brief zeigt noch die Nachwirkung der Verstimmung Brahms' wegen der Ablehnung des op. 15. Breitkopf weist (BrBr XIV, 56) auf die wenig befriedigenden geschäftlichen Erfolge mit den Werken Brahms' hin. Das am 1. 4. eingesandte Manuskript wird von Breitkopf wegen der hohen Honorarforderung von 15 Friedrichsdors abgelehnt (BrBr XIV, 59). Am 14. April ermäßigt es Brahms auf 10: „Ich halte das Werk für viel besser als meine früheren und auch für viel praktischer" (BrBr XIV, 62). Nunmehr erfolgt Annahme (BrBr XIV, 64) und abermalige Einsendung des Maunskriptes (BrBr XIV, 65 v. 20. 4.). Am 29. 7. gehen die Freistücke an Brahms ab. Eine Anfrage Rieters wegen des Werkes kommt zu spät.

[3]) vorher durchstrichen (Hbg.).

op. 25. Quartett f. Pf., Viol., Viola / u. Vcello g-moll	Herbst 1861 / Ham⟩ à 4ms 40 Fr.
op. 26. Quartett do. A-dur	Herbst 1861 / ⟨Ham.⟩ / Ersch. Sommer 63) ⟨4hdg. 72 30 Frd.⟩
op. 27. Duette f. Alt u. Bariton / mit Pf.	1 u. 4 im November 1860 / 3 am 7. Mai 62 / 4 im Winter 62 (ersch. Dec. 64)
op. 28. Psalm XIII f. Frauenchor / mit Orgel od. Pf.	d. 21. Aug. 1859 (ersch. Mai 64) ⟨Hbg.⟩
op. 29. 2 Motetten für 5st. gem. Chor / 1. „Es ist das Heil uns kommen / her" / 2. „Schaff' in mir Gott ein / rein Herz"	August 1860 (ersch. Juli 64)
op. 30. Lied von P. Flemming / f. gem. Chor mit Orgel / „Laß Dich nur nichts / nicht tauren	April 1856 / (ersch. Juli 64)
op. 31. 3 Quartette mit Pf. / 1. Wechsellied zum Tanz v. Göthe / 2. Liebes-Neckereien / 3. Der Gang zum Liebchen.	Nr. 1 November 1859 / 2 u. 3 am 24. Dec. 1863 ⟨Wien⟩ / (ersch. Juli 64)
(Beilage zur Allg. Z. f. M. 1864 / Nr. 29 / Fuge in as-moll f. Orgel.	April 1856 / (ersch. 1864)

Zu op. 25 u. 26. Verlag Simrock, Honorar je 12 Friedrichsdors. Simrock hatte sich darum beworben (BrBr IX, 18). Am 1. 12. 1862 geht op. 25 an Simrock, op. 26 wird Frau Schumann senden. Rieter erhält deshalb nur op. 23 (BrBr XIV, 73), auch Spina (Wien) hat „vergebens die Quartette gewünscht" (BrBr XIV, 75). Die 4 hdg. Bearbeitung (Honorar je 15 Friedrichsdors fällt in den April 1870 (BrBr IX, 63, 64). Die Eintragungen Brahms „40 Fr" und „72" sind irrig.

Zu op. 27. Verlag C. A. Spina, Wien, Honorar ?. Spina hatte von Ferdinand Schubert Manuskripte Franz Schuberts erworben und Brahms eines davon angeboten. Der leidenschaftliche Autographensammler konnte da nicht widerstehen. „Eine schöne Sache ist es, daß die Verleger Schubertsche Manuskripte gar als Beilage geben können, was dann freilich sehr verlokkend für unsereinen ist!" (BrBr XIV, 75 vom 18. 2. 1862 an Rieter). Die Duette erhielten die Opuszahl 28. An Rieter schreibt Brahms (BrBr XIV, 84), daß Spina „weit mehr bezahlt, als ich draußen im Reich oder in Ihrer Republik bekommen kann".

Zu op. 28. Verlag C. A. Spina, Honorar ?, s. zu op. 27. Der Psalm erhielt die Opuszahl 27. Am 28. 8. 1859 schreibt Brahms an Clara Schumann (BS 136): „Morgen probieren meine Mädchen [Brahms' Hamburger Frauenchor] einen Psalm von mir, den ich ihnen komponierte. Gerade vor 8 Tagen, am Sonntagabend, schrieb ich ihn und war ganz vergnügt bis nach Mitternacht." Vgl. a. BS 142.

Zu op. 29 u. 30. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar für op. 29 u. 30: 15 Friedrichsdors. Anbot am 11. 2. 1864 (BrBr XIV, 82), bei der Honorarberechnung hat Brahms, „wie ich denke, ihr geistlich Gewand bedacht". Schon am 16. 7. hat er die Freistücke, vgl. BS 162, BrBr XIV, 93.

Zu op. 31. Verlag Breitkopf & Härtel, Honorar 12 Friedrichsdors. Am 27. 2. 1864 sendet Brahms op. 31 als „kleinen Epilog" zu den „Präludien" op. 29. u. 30, „der sich, lustig und verliebt wie er ist, ganz wohl schicken wird" BrBr XIV, 85). Annahme und Honorarüberweisung 1. 3. (BrBr XIV, 86), am 16. 7. hat Brahms schon Freistücke.

Zur Fuge as-Moll. Über Ersuchen Breitkopfs sandte Brahms das Stück als Notenbeilage für die Breitkopfsche „Allgemeine Musikalische Zeitung". Mit der Fuge hat er Clara Schumann

op. 32. 9 Lieder von Platen / u. Daumer	September 1864 Baden-Baden / ersch. Winter 64—65
op. 33. Romanzen aus der / Magelone v. Tieck / Nr. 1—6 2 Hefte [späterer Zusatz:] 5 Hefte	Nr. 1—4 Juli 61, 5, 6 Mai 62 / erschienen Frühling 65 [4]) / Heft 1, 2 à 8 Nap. *〉 / Heft 3, 4, 5 à 16 Nap. (48 Nap.) [auf der nächsten Seite:] 〈* tiefe Ausgabe 300 Taler (Febr. 75)〉
— Deutsche Volkslieder / für 4st. Chor gesetzt / Heft 1 u. 2	(Sommer 64) [durchstrichen:] u. öfter / erschienen Winter 64
— Volkskinderlieder	früher
op. 34 [5]). Quintett f-moll / f. Pf., Viol., Viola, Vcello	August 62 (1864 umgearbeitet) (16 Fr.) / ersch. 1866 (für 2 Cl. 21 Nap. 〈Sept. 71 erschienen〉

zu seinem Geburtstage 1856 überrascht; sie hatte anfangs auch ein Präludium. Die Komposition fällt in die Zeit der Kontrapunktstudien mit Joachim. Bezüglich des Anfangs hatte Brahms „Gewissensbisse" (BrBr V, 104). Als er das Werk jetzt an Joachim sandte, hat dieser „den alten, lieben, tiefen as-Moll-Satz mit Freuden wiedererkannt" (BrBr VI, 272).

Zu op. 32. Verlag Rieter-Biedermann, Honorar ?. Breitkopf hatte die Lieder zugleich mit Heft 1 u. 2 von op. 33 abgelehnt (BrBr XIV, 98), das verlangte Honorar von 18 bzw. 16 Friedrichsdors war zu hoch, überdies schien ihm die Begleitung zu schwierig (BrBr XIV 98). Beide Werke übernahm Rieter im November 1864 als er in Wien war.

Zu op. 33. Verlag Rieter-Biedermann, s. zu op. 32. Vorerst erschienen 2 Hefte (N=1—6). Die weiteren wollte Brahms zuerst (BrBr XIV, 133 v. 5. 7. 1868) unter andere Lieder einreihen; dann (17. 6. 1869, BrBr XIV, 153) sendet er doch den „Rest Magelone 3 Hefte". Im Honorar will er „beim alten bleiben und 16 Napoleons für ein Heft verlangen". Rieter klärt seinen Irrtum (er hatte nur 8 Nap. erhalten), Brahms meint aber „jene Summe muß Ihnen denn jetzt auch zu gering erscheinen" (BrBr XIV, 154). Die Komposition von Heft 3—5 fällt 1863/64.

Zu den deutschen Volksliedern. Verlag Rieter-Biedermann, Honorar 40 Friedrichsdors. Rieter erhält den Verlag da „ihm das Honorar ganz gleich ist" (BS 211 v. 4. 4. 64). Als Honorar möchte Brahms zuerst „bis zu 30,32 Friedrichsdors" (BrBr XIV, 84); am 11. 5. 64 (BrBr XIV, 91) bestätigt er 40 Taler „für noch zu liefernde Volkslieder", am 18. 9. sendet er das Manuskript und ersucht um 20 Friedrichsdors für das Heft (BrBr XIV, 95).

Zu den Volkskinderliedern. Verlag Rieter-Biedermann, Honorar 6 Friedrichsdors. Den Kindern Schumanns gewidmet. Das erste Werk Brahms das bei Rieter erschien. Brahms wollte als Bearbeiter nicht genannt sein. Am 18. 4. 1858 (BrBr XIV, 25) sendet er sie an Rieter, im November 1858 sind sie schon erschienen (BrBr XIV, 26).

Zu op. 34. Verlag Rieter-Biedermann. Ursprünglich Streichquintett (s. BrBr V, 249), Joachim fürchtet für eine öffentliche Darbietung (BrBr V, 240, s. a. BS 203, BrBr VI, 254, 256). Brahms gestaltet es vor März 1864 zu einer Sonate für 2 Klaviere um (BS 210, 215), dann erst zu einem Klavierquintett. Absendung an Rieter 22. 7. 1865, die Stimmen müssen nach der Partitur korrigiert werden (BrBr XIV, 101). Am 21. 1. 1866 hat Brahms schon Exemplare in Händen (BrBr XIV, 108). Die Fassung für 2 Klaviere (op. 34b), deren Veröffentlichung Brahms schon 1865 „in Aug' und Sinn" hat (BrBr XIV, 101) geht erst 1871 (BrBr XIV, 164) an Rieter. Als Honorar verlangt Brahms „20 Napoleons und noch einen" wegen der Kopiaturkosten. Die Sonate für 2 Klaviere hatte er schon im Febraue 1864 Breitkopf angeboten (BrBr XIV, 85, 86), ohne daß es zu einem Abschluß kam.

[4]) zuerst hieß es: Winter 64—65.

[5]) nach den Volkskinderliedern stand ursprünglich als op. 34 die Eintragung des op. 37 als op. 34 bezeichnet; sie wird in 37 verbessert und durchstrichen.

op. 35. Variationen für Pf. / über ein Thema v. Paganini / 2 Hefte	Winter 62—3 (ersch. 66 <(20 Frd.)>
op. 36. Sextett, G-dur / 2 Viol., 2 Violen u. 2 Vcelli	I. II. III. September 1864 (ersch. 1866) / IV. Mai 65 <Baden (20 Frd.)>
op. 37. 3 geistl. Gesänge für / 4st. Frauenchor à cap.	1. 2. Mai 59 / 3. Dec. 63 (ersch. 65)
op. 38. Sonate f. d. Pf. u. Violoncello / e-moll	I. II. III. 1862 / IV. Juni 1865 (1866 ersch. <(12 Frd.)>
op. 39. Walzer f. d. Pf. zu 4 Hd.	Januar 1865 <Wien>
op. 40. Trio f. d. Pf., Viol. / u. Horn. Es-dur	Mai 1865 (1866 ersch.) / <Baden-Baden>
Ungarische Tänze f. Pianoforte / 4h., 2händig, 2 Hefte	<Wien?> Simrock 80 Frd. (4ms) / 80 Frd. (2ms)
Volkskinderlieder 1 [!] Hefte	<Ddf.?> Rieter

Zu op. 35. Verlag Rieter-Biedermann. Schon Oktober 1863 dankt Clara Schumann „für die Hexen-Variationen" (BS 207), vgl. a. BS 208. Anbot an Breitkopf 27. 2. 64 (BrBr XIV, 85), an Rieter 22. 7. 65 (BrBr XIV, 101). Am 12. 1. 66 hat Brahms schon Freistücke (BrBr XIV, 108).

Zu op. 36 u. 38. Verlag Simrock, Honorar bei op. 36 einschl. 4 hdg. Arr. 1. Anbot an Simrock 6. 9. 65 (BrBr IX, 24) infolge Ablehnung Anbot an Breitkopf 16. 9. 65 (BrBr XIV, 102). Annahme 18. 9. (BrBr XIV, 103). Manuskripteinsendung 22. 9. (BrBr XIV, 104), eine Woche später (BrBr XIV, 105) tritt Breitkopf „nicht ohne Anhalt an fremdes Urteil" vom Vertrag zurück. Brahms ist verletzt und verlegt kein eigenes Werk mehr bei Breitkopf. Neuerdings Anbot an Simrock und Annahme. Das Honorar erbittet Brahms „in Preußisch Papier oder Gold" (BrBr IX, 26); als 176 Taler für op. 36 und 38 einlangen, schreibt Brahms (BrBr IX, 27): „Sie haben vermutlich in meinem Brief statt Friedrichs- Louisdors gelesen; so entstand eine kleine Differenz von zirka 5 Reichstalern weniger, als ich erwartete." (Simrock hatte den Friedrichsdor zu 5½ statt zu 5⅔ Talern berechnet.) Am 26. 5. hatte Brahms schon die Freistücke.

Zu op. 37. Verlag Rieter-Biedermann, Honorar ? Absendung des Manuskripts 20. 11. 64 (BrBr XIV, 100). Die Opuszahl steht noch nicht fest, daraus ist die oben erwähnte Eintragung Brahms' nach den „Volkskinderliedern" zu erklären.

Zu op. 39. Verlag Rieter-Biedermann, Honorar 20 Friedrichsdors (?). Bei Absendung des Manuskriptes ersucht Brahms um „zunächst 20 Friedrichsdors (BrBr XIV, 110 v. 15. 4. 1866). Anbot eines normalen und eines erleichterten Satzes („Kinderausgabe") zu 2 Hd. (BrBr XIV, 122 v. 7. 2. 67), „für das ordinäre Arrangement . . . wünschte ich 10 Napoleons". Die 2hdg. Fassung soll „wie ein Originalwerk" bezahlt werden (BrBr XIV, 123 v. 12. 2. 67). Am 20. März bittet er „noch um 20 Napoleons. In Anbetracht, daß ich mir viel Mühe gegeben, Kopien bezahlt . . ." (BrBr XIV, 125). Auch die 2hdg. Ausgabe hatte Brahms schon im August in Händen.

Zu op. 40. Verlag Simrock, Honorar 16 Friedrichsdors. Anbot 18. 6. 1866 (BrBr IX, 31), Einsendung des Manuskripts 4. 7. (BrBr IX, 32). Im November ersucht Brahms schon um Exemplare.

Zu den ungarischen Tänzen: Anbot an Simrock 6. 12. 68, „obwohl Herr Rieter einiges seufzen wird . . . Es sind übrigens e c h t e Pußta- und Zigeunerkinder. Also nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot aufgezogen" (BrBr IX, 39). Sie sollen auch 2hdg. erscheinen. Manuskripteinsendung 2. 1. 1869. An Rieter schreibt Brahms (BrBr XIV, 142 v. 19. 1. 69): „Ich bin nicht wortbrüchig geworden. In den „Ungrischen", die jetzt herauskommen sollen, ist nicht eine Note von denen, die früher Frau Schumann hatte und öffentlich spielte. Diese waren wirklich von mir komponiert; jene neuen sind Ungarische National-Melodien, von mir

Studien f. Pf. 1. Etude n. Chopin ⟨Wien⟩ 2. Rondo n. Weber ⟨Hbg.⟩	Senff 20 Fr. [Durchstrichen in Klammer:] England
Gavotte v. Gluck ⟨Jan. 72⟩	„[6]) 20 Frd. / England 20 Pfund (135 Rtl.)
op. 41. 5 Lieder f. 4st. / Männerchor (Rieter)	10 Fr.
op. 42. 3 Gesänge für 6st. / gem. Chor (Cranz)	12 Fr. Nr. 1 Okt. 59 / Nr. 2 April 60 / Nr. 3 Juni 61
op. 43. 4 Gesänge f. 1 St. (Rieter)	(20 Nap.)
op. 44. 12 Lieder u. Romanzen / f. Frauenchor (Rieter)	Febr. 60 [7]) Nr. 1, 2, 3, 4 ⟨Hbg.⟩ / 20 Fr.
op. 45. Ein deutsches Requiem / f. Solo, Chor u. Orch. / Rieter	⟨(110 Nap.)⟩ / Sommer 1866 ⟨Zürich, Baden⟩ 4Hdg., 160 Rtl.

nur g e s e t z t." Frau Schumann hatte (BS 272 v. 15. 10. 68) die früheren ungarischen Tänze „schon längst nicht mehr, . . . die hast Du mir schon vor Jahren 'mal abverlangt . . ." Im April 1869 hat Brahms gegen eine Orchestrierung der Tänze nichts einzuwenden. Er kann sie aber nicht gut „leicht (in erleichtertem Klaviersatz) aufschreiben. „Es sind meistens Konzertstücke." (BrBr IX, 61 v. Dez. 1869.)

Zu den Volkskinderliedern, s. o. vor op. 34. Brahms übersieht, daß er sie schon eingetragen hatte.

Zu den Studien f. Pf. Verlag B. Senff. Anbot 30. 1. 1869 (BrBr XIV, 143). Die „Chopin-Etude" erscheint mit Zustimmung Brahms' auch in der Klavierschule von Lebert & Stark. Absendung des Manuskripts 26. 1. 69. Eine Fortsetzung der Studien stellt Brahms in Aussicht (BrBr XIV, 146, v. 12. 2. 69), s. darüber nach op. 76. Am 22. 4. hat Brahms schon Freistücke.

Zur Gavotte v. Gluck. Für Clara Schumann gesetzt, vgl. den Briefwechsel mit Senff vom November 1871 (BrBr XIV, 169, 170). Für England erfolgte der Verkauf gesondert.

Zu op. 41. op. 38, 41, 42, 44 wurden mit op. 36 zuerst Simrock, dann Breitkopf angeboten. op. 41 im Jänner 1867 an Rieter, der es annimmt (BrBr XIV, 121). Brahms wünscht „12 Napoleons oder auch 10 von der Sorte". Einsendung des Manuskripts 8. 3. 67(BrBr XIV, 124). Am 10. November schon erschienen (BrBr XIV, 129).

Zu op. 42, s. a. zu op. 41. op. 42 war seinerzeit Rieter angeboten, erschien aber 1868 bei A. Cranz.

Zu op. 43. Am 18. 6. 1866 mit op. 41, 42 Simrock angeboten. Opus 41 und 43 „gehören zusammen, da sich ein Lied darin wiederholt" (BrBr IX, 31); vgl. a. BrBr XIV, 121. Anfrage wegen Verlag von op. 43 Nr. 3, 4 an Rieter 26. 6. 68 (BrBr XIV, 132). Am 9. 8. erbittet Brahms von Rieter „20 Friedrichsdors oder Napoleons" für op. 43, da Simrock ebensoviel für op. 46—49 bezahlt. März 1869 schon erschienen.

Zu op. 44, s. zu op. 41. August 1866 schon in Druck (BrBr XIV, 114). Brahms ist gegen die Bezeichnung: mit „willkürlicher" Begleitung (BrBr XIV, 116—118).

Zu op. 45. Am 24. Mai 1868 kündigt Brahms das Werk bei Rieter an (BrBr XIV, 130). „Es ist nun eine 7. Nummer hinzugekommen, Nr. 5. . . . Diese werde ich überhaupt erst später schicken . . . Nun schließlich möchte ich 100 Napoleons Honorar . . . möchte ich Sie bitten, noch 10 Napoleons als kleinen Beitrag zu meinen Kosten zu geben . . . Was ich an Stiefel in Winterthur und Baden durchlaufen, um den berüchtigten Orgelpunkt zu finden, rechne ich noch nicht. Praktisch an dem Werk ist, daß man durchaus jeden Satz einzeln aufführen kann." Die Angabe der Entstehungszeit im Werkverzeichnis „Sommer 66" bezieht sich auf die Fassung ohne den 1868 nachträglich komponierten 5. Satz. Am 2. 2. 1868 hatte Brahms bei Frau Schumann um die Honorare Schumanns

[6]) bedeutet Senff.

[7]) nach „60" durchstrichen: „(u. 61)".

op. 46. 4 op. 47. 5 op. 48. 7 op. 49. 5	Lieder / Simrock / (80 Fr.)	⟨(Bonn) / (? Sommer 68)⟩
op. 50.	Rinaldo v. Göthe / f. Männerchor u. / Orch. (Simrock)	(500 Rtl.) / Sommer 63 ⟨Hbg.⟩ / einen 2. Schlußchor Sommer 68 ⟨Bonn⟩
op. 51.	2 Streichquartette / a, c-moll (Simrock)	(1873 Rtl. 10 sgr.) / inkl. 4ms (1000 Rtl. / 60 Fr. à 4ms / 1000 Francs / Frankreich) / (Herbst 73 erschienen / ⟨angefangen früher / [8]) zum 2. Mal / geschr. Tutzing / Sommer 1873⟩
op. 52.	Liebeslieder, Walzer / f. 4 St. u. Pf. 4h.	⟨Baden-Baden Aug. 69⟩ / Simrock ⟨Sept. 69⟩ (100 Fr.) 566 Rtl. 20 sgr.
op. 53.	Rhapsodie v. Göthe f. / Alt u. Orch. u. Männerchor	40 Fr. = 250 Rtl. / ⟨Baden-Baden Sept. 69⟩ / Simrock ⟨Okt. 69. 40 Frd.⟩
op. 54.	Schicksalslied v. Hölderlin / f. Chor u. Orch.	60 Fr. ⟨Baden-Baden Mai 71⟩ / (Simrock) ⟨Sept. 71⟩

für „Paradies und Peri, Requiem oder ähnliches" angefragt. „Ich habe nämlich keine Idee, was ich für mein Requiem . . . verlange." (BS 262.) Am 13. 6. 68 gehen Partitur und Klavierauszug an Rieter ab. Die Unterlegung eines lateinischen Textes lehnt Brahms ab. „In Holland singt man alles deutsch. An Frankreich denken wir nicht. So bleibt nur England und ein englischer Text . . . Joachim will das besorgen." (BrBr XIV, 131.) „Statt der Harfe ist stillschweigend Klavier erlaubt, Violinen kann man nur stellenweise gebrauchen" (BrBr XIV, 132). Brahms ist bereit, ein 4hdg. Arrangement zu besorgen. „Ich glaube sicher, Belgien und Frankreich sind keine Verschimpfierung des Werks [durch französ. Text] wert" (ebda 133). Am 13. 11. 68 hat Brahms schon das Requiem bekommen.

Zu op. 46 bis 49. Am 9. August 68 hat „der junge Simrock 4 Hefte op. 46—49 endlich bekommen à 20 Friedrichdors" (BrBr XIV, 134). Op. 49, 2 muß im Druck nach E-Dur transponiert werden, denn es kann nicht (wie im Manuskript) „in Es-dur bleiben, der andern Lieder wegen und der schauerlichen Orthographie und Lesbarkeit wegen" (BrBr IX, 36).

Zu op. 50. Anbot an Simrock September 1868 (BrBr IX, 68). Am 28. 8. 1869 schreibt Brahms schon: „Rinaldo ist hier angekommen und hat mir mit seinem neuen Kleid riesig imponiert."

Zu op. 51. Schon im Dezember fragt Joachim nach dem c-Moll-Quartett (BrBr VI, 277). Im Juni 1869 werden beide Quartette geprobt, aber noch im Juni 1873 „muß noch fortprobiert werden" (BrBr IX, 104). Anbot: 27. 8. 73. 1000 Thaler, Verkauf nach Frankreich u. Belgien gesondert, 4hdg. Arr. je 30 Friedrichsdors (vgl. BrBr IX, 108, 109).

Zu op. 52. Absendung des Manuskripts: 28. 8. 1869 (BrBr IX, 51). 2hdg. Arr. wird in Aussicht gestellt (BrBr IX, 53). In der Folge instrumentierte Brahms einige Liebesliederwalzer (BrBr III, S. 155 f.; XIV, 204). Am 7. November dankt er schon für Freistücke.

Zu op. 53. Das „Brautlied für die Schumannsche Gräfin" (Julie Schumann, zu der Brahms Neigung gefaßt hatte, die sich im August 1869 mit einem italienischen Grafen verlobte); „aber mit Ingrimme schreibe ich derlei — mit Zorn" (BrBr IX, 51). Die Rhapsodie nennt Brahms „das Beste, was ich noch gebetet habe" (BrBr IX, 56).

Zu op. 54. Brahms schreibt am 22. 5. 1871 an Simrock: „Das Triumphlied ist den Augenblick liegen geblieben — aber gerade ist ein anderes Lied fertig [op. 54], das auch nicht bitter" (BrBr IX, 71). Am 24. September fragt er, ob Simrock ein Honorar von 60 Friedrichsdors „den Appetit nicht verderben" würde (BrBr IX, 73). „Das Stück ist sonst recht praktisch und scheint besonders zu packen." Simrock drückte anscheinend das Honorar.

[8]) vor „zum" durchstrichen: umgearb.

op. 55. Triumphlied f. Doppelchor[9]) u. Orch.	(130 Fr.) à 4ms 200 Rtl. / ⟨Wien-Baden-Baden⟩ / (Simrock)
op. 56. Variationen (Haydn) / für Orch. od. 2 Pf.	(Herbst 73 ersch.) / ⟨1000 Rtl. zusammen / Tutzing, Sommer 73⟩
op. 57. 8 Lieder v. Daumer	Rieter (40 Fr.)
op. 58. 8 Lieder	Rieter (40 Fr.)
op. 59. 8 Lieder ⟨(104 Lieder)⟩[11])	Frühling 73 ⟨Wien, Tutzing⟩ / Dec.[10]) 73 ersch. 80 Fr.
op. 60. Quartett c-moll f. Pf.	(Simrock 1000 Rtl. / Satz 1. 2 / Satz 3—4 / ⟨1 u. 2 früher, 3, 4 Wien, Winter / 73—74⟩
op. 61. 4 Duette f. S. u. Alt	
op. 62. 7 Lieder für gem. Chor	
— 3 Ungrische Tänze für Orch.	(zusammen mit 61, 62 / 2000 Thaler)
op. 63. 9 Lieder mit Pf. / 1—4 Schenkendorff, Sommer 74, Rüschlikon b. Zürich 5, 6 Felix Schumann / 7—9 Claus Groth ⟨113 Lieder⟩[12])	
op. 64. 3 Quartette f. Solost. / m. Pf. / 1. an die Heimath / Sternau / 2. der Abend, Schiller / 3. Fragen, Daumer	[1.] Wien ⟨?⟩ ⟨Sommer 64⟩ / [2.] Rüschlikon Sommer 74 / [3.] Wien / (63 u. 64 zusammen 1500 Thaler / Peters in Leipzig

Zu op. 55. Im Oktober 1870 schreibt Brahms an Senff (BrBr XIV, 162) über die Komposition des Triumphlieds: „Einstweilen lebt auch der Musiker gern für das Jahr, und diesem großen muß wohl jeder einen Tribut geben"; am 9. Oktober an Simrock: „Gelingt mir ein Lied auf Paris, so sollen Sie es haben." Am 24. 9. 71 hofft er für seinen „Bismarck-Gesang" auf Köln. „Wenn ich es fertig gebracht, den Mann einigermaßen würdig zu besingen . . ." (BrBr IX, 73).

Zu op. 56. Verlag Simrock. Zuerst Anbot an Rieter geplant (BrBr IX, 109), vgl. BrBr IX, 110, 112. Die Klavierfassung soll nicht als Arrangement angesehen werden. Absendung: Klavierfassung September, Partitur November 1873.

Zu op. 57 und 58. Am 23. 9. 1871 Rieter in Aussicht gestellt (BrBr XIV, 164). Im Oktober Absendung der Manuskripte.

Zu op. 59. Verlag Rieter-Biedermann. Einsendung der Manuskripte 3. 10. 73 (BrBr XIV, 190). Vor Weihnachten erschienen.

Zu op. 60 und 61. Op. 60 geht auf eine Jugendarbeit aus dem Jahre 1856 zurück und stand ursprünglich in cis-Moll (BrBr V, 93 ff.) Erhält 1875 in Ziegelhausen seine Endgestalt. An Simrock: „. . . Nun ist das Schlimme, daß Peters für so ein Stück gern 1000 Thaler gibt! Das ist es nicht wert — aber was geht das mich an! . . . Dies Quartett ist zur Hälfte alt, zur Hälfte neu . . ." (BrBr IX, 175 v. 12. 8. 75). Am 17. 8. will Brahms das Manuskript einsenden und die Duette op. 61 beilegen, „die . . . vielleicht 500 Taler verdienen".

Zu op. 62. Verlag Simrock, die Chorlieder sind im Mai 1874 schon bei Simrock.

Zu den 3 Ungarischen Tänzen: Verlag Simrock, Stimmenabsendung April 1874, noch im gleichen Jahr erschienen.

Zu op. 63 und 64. Verlag C. F. Peters. Brahms „muß doch nächstens an Peters einige Kleinigkeiten geben" (BrBr IX, 152 an Simrock v. 2. 10. 74). Anfang Oktober erhält Peters die Manuskripte und gibt sie sogleich in Druck.

[9]) vor Doppelchor durchstrichen: Chor.

[10]) Vor Dec. steht durchstrichen: Herbst.

[11] u. [12]) Brahms zählt alle bisher erschienenen Lieder zusammen.

op. 65. Neue Liebeslieder / f. 4 St. u. Pf. zu 4 Hdn.	(Simrock 2500 Rtl. Original u. 2hdg. u. 4h. ohne / Ges. / Wien und Rüschlikon 1874. Erschien. Oct.[13]) 75
op. 66. 5 Duette für Sopr. u. Alt	(Simrock 500 Rtl.) Nr. 1 u. 2 [Klänge] Nr. 3, 4, 5, Ziegelhausen, Sommer 75
— Lied, Abendregen v. Keller.	Fritzsch (Ziegelhausen, Sommer 75)
op. 67. Streichquartett / B-dur	(Ziegelhausen / 1875 (S[imrock] 1000 Rtl.
op. 68. Symphonie c-moll (Nov. 76 erste Aufführung)	S[imrock] 5000 Rtl.
op. 69—72. Lieder.	(März 1877 (23 × 150 Rtl. =/ 3450 Rtl.)
op. 73. Symphonie D-dur	(Sommer 77, Pörtschach / 30. Dec. 77 erste Auff. S[imrock] 5000 Rtl.
op. 74. 2 Motetten (Nr. 1, Sommer 77, Pörtschach)	S[imrock] 500 Rtl.
op. 75. Balladen u. Romanzen / für 2 St. u. Pf.	(Nr. 4, Febr. 78) 4 à 150 / 600 Rtl. / (ersch. Herbst 78)

Zu op. 65: „Die neuen Liebeslieder sind mir wirklich wider Willen aus der Feder geflossen" (BrBr IX, 150 v. 15. 9. 1874). Sie gehen aber erst am 30. 5. 1875 an Simrock ab.

Zu op. 66. Erschienen 1875.

Zum Lied Abendregen: Brahms hatte Fritzsch im Februar 1874 in Leipzig persönlich kennengelernt (vgl. BrBr XIV, 195—198). Das Lied erschien im Heft der Blätter f. Hausmusik am 1. 10. 1875.

Zu op. 67. Am 24. 10. 1876 schreibt Brahms scherzhaft: „Als Honorar wünsche ich bloß 5000 Rtlr. (15 000 Mk.). Davon werden Sie aus angeborner Niedrigkeit 1000 Rtlr. abziehen, für Wartenlassen 500, für weiteres Warten auf vierhändigen Auszug 500, für bloß 2 B-Vorzeichnung 250 Rtlr., für Zigarren, Tabak, Odekolonje usw. 750 Rtlr., mit falschem Zählen und Rechnen werden noch 1000 verloren gehen, und gepumpt haben Sie mir 200 Rtlr., bleibt ein Rest von 800 Rtlr." (BrBr X, 205).

Zu op. 68. Am 24. 10. 1876 könnte Simrock eine Symphonie haben . . . (BrBr X, 205), vgl. a. BrBr X, 208, 212, 217. Am 24. Mai 1877 denkt Brahms in beiläufig 8 Tagen die Symphonie zu schicken. Am 24. Juni 1877 geht „Das Kattermäng (Quatremains in norddeutscher Aussprache) heute noch ab." Die Symphonie reicht in ihren Anfängen schon in den Anfang der 60er Jahre zurück, Clara Schumann schreibt schon am 1. Juli 1862 über den ersten Satz an Joachim, vollendet wurde das Werk 1876.

Zu op. 69—72. Brahms kündigt diese Opera Simrock am 18. April 1877 an (BrBr X, 216). Brahms nimmt als Berechnungsgrundlage von nun an für jedes Lied 150 Rtlr.

Zu op. 73. Während der Arbeit am 4händigen Auszug der I. Symphonie arbeitet Brahms schon an der II. Am 5. Oktober 1877 schreibt er: „Ja — das neue liebe Ungeheuer — Dessoff behauptet, ich hätte noch nichts so Schönes geschrieben" (BrBr X, 238). Am 12. 3. 1878 sendet Brahms eine Stichvorlage der Partitur an Simrock, der vierhändige Auszug „folgt gleich".

Zu op. 74. Am 2. Juli 1878 schreibt Brahms aus Pörtschach an Simrock: „Ich denke wohl 2 ganz überaus vortreffliche — herrliche — Motetten für Chor herauszugeben. Wollen Sie die etwa riskieren? . . . 500 Taler sollen sie sich als Almosen erbetteln. Sie sind (ich denke: besser als sonstiges Derartiges von mir) aber auch recht praktisch und wirkungsvoll" (BrBr X, 266). Am 6. 10. schickt er Nr. 1, am 13. Nr. 2.

Zu op. 75. Verlag Simrock. Am 15. Juni 1878 „möchte" Brahms „eigentlich einige Balladen für 2 Stimmen herausgeben" (BrBr X, 263). Im August geht das Manuskript ab. Am 4. November liegt schon das Exemplar vor.

[13]) Vor Oct. durchstrichen: Herbst.

op. 76. Klavierstücke (8)	(Sommer 78, Pörtschach) 2500 Rtl.
— Studien f. d. Pf. / Nr. 3, 4, 5 nach Bach.	Senff / 800 Mk.
op. 77. Violinconcert D-dur	Sommer 78, Pörtschach, 3000 Rtl. / Juni 79
op. 78. Violinsonate.	Sommer 78 u. 79, Pörtschach, 1000 Rtl. / Sept. 79
— Ungrische Tänze Heft 3 u. 4 / (März 80)	2000 Rtl. / Mai 80
op. 79. 2 Rhapsodien f. Pf. / Sommer 79	500 Rtl.

Hier endigt das eigenhändige Werkverzeichnis Brahms'. Wenn sein Inhalt äußerlich nur Daten darzubieten scheint, vermag es doch einen Überblick über den ungeheuren Aufstieg zu bieten, den Brahms in den 25 Jahren nahm, die es umfaßt, der sich nicht zuletzt in den Summen ausdrückt, die die Verleger an Honoraren für die Werke des Künstlers zugestanden. Von den 6 Louisdors für das Lederheft op. 3 führt der Weg zu den 750 Talern des op. 72, von den 10 Louisdors der Klaviersonate op. 1 zu den 1000 Talern der Violinsonate op. 78, ja noch von den 110 Napoleons des deutschen Requiems zu den 5000 Talern der Symphonien. Damit aber auch von dem unbekannten Jüngling zum berühmten Meister, der die Verpflichtung erfüllt hat, die ihm Schumanns „Neue Bahnen" auferlegt hatte.

Zu op. 76. Verlag Simrock. Am 6. Oktober 1878 schreibt Brahms noch: „Die Klavierstücke aber taugen nichts — vielleicht nächstens". (BrBr X, 273). Am 31. 10. schickt er „aber doch" einige von den Klavierstücken. „Wissen Sie einen Titel!??!!??!? „Aus aller Herren Länder" wäre der aufrichtigste . . ."

Zu Studien f. d. Pfte. (s. o. nach op. 40). Da Senff schon die früheren Studien verlegt hätte, bietet ihm Brahms am 31. X. 1878 auch diese an. Zumindest die Bearbeitung der Chaconne für die linke Hand allein stammt schon aus 1877, da Clara Schumann schon am 6. 7. 1877 Brahms dafür dankt. Auch das Presto sandte Brahms schon damals an Herzogenberg (BrBr I, 10).

Zu op. 77. Verlag Simrock. Schon im August 1878 schickte Brahms gern an Joachim „eine Anzahl Violinpassagen". Es handelt sich um die Solostimme des Violinkonzerts. Brahms berät sich eingehend in den technischen Fragen mit dem Freund. Am 1. Januar 1879 wurde das Werk in Leipzig zum erstenmal gespielt. Der Vertragsabschluß mit Simrock erfolgte im Juni 1879.

Zu op. 78. Verlag Simrock. Brahms schickt die Sonate am 31. 8. 1879 an Simrock und widmet das Honorar dem Schumannfonds (BrBr X, 320).

Zu Ungarische Tänze Heft 3 und 4. Verlag Simrock. Im März 1880 schreibt Brahms an Simrock (BrBr X, 334): „Mein Kopist hatte gerade nichts Besseres zu tun, und da hat er ein Dutzend ungrischer Tänze geschrieben. Wenn uns diese nun etwa gar gefallen sollten, schreibe ich dann ein paar grobe Worte Vorwort? Hier ist nämlich manches ganz meine Erfindung . . ."

Zu op. 79. Verlag Simrock. Am 19. März 1880 liegen außer den ungarischen Tänzen „die zwei Klavierstücke seit längeren Tagen zum Absenden bereit" (BrBr X, 340).

Haydn und Mozart

Über die „Bewertung" unserer Klassiker

Von Rudolf Gerber-Gießen

I. Teil

Längst ist die Tatsache in das Allgemeinbewußtsein aller Kulturnationen und insbesondere des deutschen Volkes eingegangen, daß das „Dreigestirn" Haydn, Mozart und Beethoven die musikalische Klassik schlechthin verkörpere, daß hier das Ideal des Klassischen in der Musik seine vollkommenste Ausprägung gefunden habe. Es konnte freilich nicht ausbleiben, daß dieser Begriff des „klassischen Dreigestirns" zu zweifelhaften Folgerungen Veranlassung gab und mit bedenklichen Irrmeinungen verknüpft wurde, als deren verhängnisvollste jene überlegen-gönnerhafte Abwertung der Kunst Haydns und Mozarts mit den Prädikaten „hübsch", „reizend", „niedlich" u. dgl. erscheinen dürfte, der man immer wieder im Gespräch mit musikalischen Laien, Musikfreunden, ja selbst Musikern von Beruf begegnen kann. Demgegenüber ist Beethoven erst der „vollkommenste" Klassiker, der wirklich „ernst" zu nehmen ist, jene beiden andern sind „Vorgänger", ihre Kunst ist „Vorstufe", über die der Weg zu dem „Vollender" Beethoven verläuft.

Das fortschrittsbegierige 19. Jahrhundert, das diese Schablone verfertigte und diese Wertskala aufstellte, fand auch gleich die entsprechenden Etiketten, unter denen die drei so ungleichen „Klassiker" für jeden „Kenner und Liebhaber" bequem auseinanderzuhalten waren: dem gemütvoll-harmlosen Papa Haydn und dem ewig heiteren Sonnenjüngling Wolfgang Amadeus, die beide nur schöne Melodien schreiben und durch witzige Einfälle überraschen konnten, steht auf olympischer Höhe der grollende Titan Beethoven gegenüber.

Wenn man auch heute nicht mehr, oder doch nur gleichsam verstohlen mit derartigen billigen Schlagworten arbeitet, die die Persönlichkeit und die Kunst der drei Meister in unverantwortlicher Weise entstellen, so meint man doch vielfach dasselbe, wenn man bei einer vergleichsweisen Gegenüberstellung die künstlerische Bedeutung ihrer Werke abschätzen, oder die Kunst des einen oder andern würdigen will. Nun ist ja an dieser beliebten Formel auch ein Körnchen Wahrheit, von dem wir ausgehen müssen, wenn wir jene Karikatur in ein wirklichkeitsgetreues Bild zurückverwandeln wollen. Das zu tun gebietet uns nicht nur die Ehrfurcht vor drei der größten Genies der deutschen Kunst, sondern auch die Verantwortung der Nation gegenüber, die ihre Geistesheroen nicht durch die Brille des Fortschrittsphilisters sehen soll, sondern sie in dem Licht kennenlernen muß, wie sie eine ernste Forschung zu ergründen sucht.

Haydn, Mozart und Beethoven haben das eine miteinander gemeinsam, daß ihnen die schöpferische Kraft ausschließlich aus dem Wesen einer autonomen Persönlichkeit zufließt, einer Persönlichkeit, die durch Selbstauferlegung von Zwang und Gesetz zur unumschränkten Freiheit des Handelns befähigt ist. In ihrer Kunst konnten daher die sinnlichen und geistigen Kräfte einen vollkommenen Ausgleich finden, die Idee des

Gestalterischen vermochte zu triumphieren, weil jede dieser Persönlichkeiten restlos mit ihren Gefühlen, mochten sie noch so elementar sein, fertig geworden ist. Das heißt: ihre Kunst atmet klassischen Geist. Auch Beethoven, und er vor allem, ist nicht nur, wie Goethe meint, eine „ganz ungebändigte Persönlichkeit" — das würde ja die Disqualifizierung zum Stürmer und Dränger bedeuten —, sondern in noch höherem Maße eine gebändigte und eine die Materie bändigende Persönlichkeit. Besitzt in diesem Sinne das Wort vom „klassischen Dreigestirn" in der Tat eine tiefe Berechtigung, so ist auf der anderen Seite nicht zu verkennen, daß zwischen den drei Meistern gewaltige Unterschiede bestehen, die bei der Gesamtbeurteilung der musikalischen Klassik nicht weniger von Bedeutung sind als das Gemeinsame, das die drei verbindet. Im Gegenteil, gerade dieses Gegensätzliche muß unsere besondere Aufmerksamkeit erwecken, denn hier tritt eine Eigentümlichkeit zutage, die der deutschen Kunst in stärkstem Maße anhaftet.

Wir haben es aus der deutschen Geschichte und Kunstgeschichte zur Genüge erfahren, daß ein starker Hang zum Persönlich-Eigenwilligen, Individuell-Einmaligen ihre politischen und künstlerischen Entscheidungen bestimmt hat. Bei den Deutschen will „jeder seine eigene Fasson haben", sagt schon Dürer. Diese Eigenschaft hat unser Volk im staatlich-politischen Leben und Wachstum in manche sorgenvollen und gefahrbringenden Situationen gebracht. Im künstlerischen Schaffen aber, im Bilden, Musizieren und Dichten hat dieser Trieb zum Individuellen jenen ungeheueren Reichtum an Gestalten an die Oberfläche geworfen, die der deutschen Kunst ihren unverkennbaren Stempel aufdrückt. Und zwar handelt es sich da nicht nur um einen einzigartigen Besitz, wenn man aufs ganze sieht, weit bedeutungsvoller ist vielmehr die Erscheinung, daß innerhalb der einzelnen, stilistisch abgeschlossenen Kunstepochen das deutsche Kunstingenium nach verschiedenen Deutungen, Vergegenständlichungen des epochalen Willens strebt. Daß es kein Genüge darin findet, den Geist einer Epoche in einer allgemeinverbindlichen, typischen Weise zu erfassen und im Kunstwerk gleichsam paradigmatisch zu verlebendigen, sondern ihn durch das Prisma der großen schöpferischen Persönlichkeiten hindurchzuleiten, ihn in mehreren einmaligen Gestaltungen auszuprägen. Im Individuell-Einmaligen spiegelt sich bei uns das Absolute, bei Schütz, Bach und Händel die barocke Geistigkeit, bei Haydn, Mozart und Beethoven die klassische Wesensform.

So ist es also eine Frage nach der spezifischen Artung eben dieser schöpferischen Persönlichkeiten, wenn man die Frage nach der Totalität der deutschen musikalischen Klassik aufwirft. Und da muß allerdings zunächst festgestellt werden, daß Beethoven aus dem Zusammenhang mit Haydn und Mozart hinausdrängt, in die Zukunft hineinwirkt, wie ja schon sein Leben tief in das 19. Jahrhundert hineinragte. Während andererseits Haydn und Mozart tief in Geist und Technik des 18. Jahrhunderts verwurzelt sind. Es ist kein Zufall, wenn man Beethoven mit einem Teil seines Schaffens immer wieder den Romantikern zuzuordnen versucht, die selbst einen der ihren in ihm erblickt haben. Das Problem: Beethoven und die Romantik ist in der Tat, wie man sich auch entscheiden mag, von einer gewissen Aktualität. Bei Haydn und auch bei Mozart ist diese Frage — für uns heute, von historischer Warte aus — kaum von Bedeutung. Um so häufiger trifft man da auf die weit berechtigtere Neigung, Persönlichkeit und Kunst

der beiden Meister mit dem Rokoko in Verbindung zu bringen, in beiden womöglich die Vollendung des deutschen Rokokos zu erblicken. Daraus geht jedenfalls hervor, daß das „klassische Dreigestirn" bereits im Allgemeinbewußtsein nicht nur als eine Einheit, sondern ebensosehr als eine Mehrheit von Individualitäten existiert, von denen Haydn und Mozart in einem mehr ins 18. Jahrhundert weisenden Sinne aufgefaßt und dem „Zukunftsmusiker" Beethoven gegenübergestellt werden, was ja in eben jener Karikatur vom humorvollen Papa Haydn, dem himbeerfarbenen Sonnenjüngling Amadeus und dem grollenden Olympier Beethoven drastisch zum Ausdruck kommt.
Die tieferen und letzten Gründe für die innere Gegensätzlichkeit zwischen Haydn und Mozart einerseits und Beethoven andererseits sind in dem Generationsproblem und, damit zusammenhängend, in der fundamentalen gesellschaftlichen Umschichtung seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu suchen. Man mache sich klar: Haydn ist 1732 geboren, Mozart 24 Jahre später (1756), Beethoven gar 38 Jahre später (1770). In diesem Zeitraum brach sich ein neuer Geist, der Geist des bürgerlichen Zeitalters mit Macht Bahn, um der feudalaristokratischen Kultur der absolutistischen Ära den tödlichen Stoß zu versetzen. Als deren Zusammenbruch erfolgte, in den Wirren der französischen Revolution, standen Haydn und Mozart am Ende ihres Schaffens, Beethoven am Anfang. Er erlebte den großen Umbruch der modernen Kultur als Zwanzigjähriger. Sein Werk ist daher ohne die neue, in jenen Jahren geborene freiheitliche Gesinnung, den kraftvollen Elan und die naturhafte Sprachgewalt der neuen Zeit gar nicht zu denken. Beethoven ist darum noch kein Revolutionsapostel à la Rousseau geworden und hat sich von den westischen Begriffen der liberté und egalité wohl zu distanzieren gewußt. Ganz und gar deutsch ist schließlich die hohe Sittlichkeit, die in seiner Kunst lebt und ihr das entscheidende Gepräge gibt, dann aber nicht minder jene stählerne Willenskraft, die ihn das Schillersche Wort „frei durch Vernunft, stark durch Gesetze" beispielhaft verkörpern läßt. Gleichwohl, diese entfesselte und entbundene Sprache Beethovens war nur möglich, nachdem jene Bindungen gefallen waren, die grundsätzlich dieses, nicht mehr an jene. Das Forum, von dem aus seine Kunst Weltgeltung erbis zur französischen Revolution noch bestanden hatten, und nachdem die höfisch-aristokratische Gesellschaft als kulturtragende Oberschicht dem bürgerlichen Publikum gewichen war. Beethoven wandte sich trotz seiner zahlreichen fürstlichen Mäzenaten an langen sollte, war das bürgerliche Konzert, nicht mehr die höfische Soiree.

Ganz anders Haydn und Mozart. Ihr Publikum ist zum größten Teil noch die „Gesellschaft", der hohe Adel, und ihre Kunst ist in demselben Maße eine hochkultivierte Gesellschaftskunst, deren geschichtliche Bedeutung und unvergänglicher Ruhm allerdings darin liegt, daß beide Meister, Haydn und Mozart, die Hintergründe dieser kühldistanzierten und feingeschliffenen, spielerisch-unterhaltsamen Gesellschaftskunst aufgebrochen haben und in seelische Tiefen und Fernen vorgedrungen sind, die innerhalb der Grenzen jener Epoche genau so befremden und unverständlich bleiben mußten, wie im Rahmen der geistlich-liturgischen Musik ein Halbjahrhundert früher die Visionen eines Bach bei der Komposition eines modischen Kantatentextes. Ist hieraus ersichtlich, daß Haydns und Mozarts Kunst in einem ganz anders gearteten geistigen Raum ge-

wachsen ist, als diejenige Beethovens, daß sie eine zurückhaltendere, gewähltere, weniger massiv-souveräne Sprache sprechen mußte, weil sie sich an ein durch höfische Etikette gebundenes Publikum wandte, so ist damit doch keineswegs gesagt, daß die Kunst der beiden Meister durchaus wesensgleich wäre. Hier muß vielmehr einer weiteren, in Laienkreisen nicht weniger verbreiteten Irrmeinung entgegengetreten werden, wonach Haydn und Mozart ohne wesentliche Unterschiede und Gegensätzlichkeiten nebeneinander bestehen und in ihrem Schaffen ähnliche Gestaltungsgrundsätze und eine verwandte musikalische Diktion ausgeprägt hätten. Davon kann jedoch bei genauerer Betrachtung nicht die Rede sein. Ist auch der Gegensatz zwischen beiden Meistern nach außen hin nicht von so grundlegender Art, wie zuvor das Gepräge ihrer Kunst gegenüber Beethoven geschildert wurde, so hat man doch in ihnen zwei durchaus individuell geartete Persönlichkeiten zu erblicken, die troß der gemeinsamen geistigen und stilistischen Verwurzelung im Boden des deutschen Rokokos, trotz der gemeinsamen äußeren Bindung an eine auftraggebende Adelsschicht künstlerische Gestaltungsprinzipien und durch sie hindurch seelische Strukturen ausprägen, wie sie in ihrer urbildhaften Lebendigkeit gegensätzlicher kaum gedacht werden können.

Wenn man diesem Gegensätzlichen innerhalb der gemeinsamen Lebenskreise aufmerksam nachgeht, so kann man schon im äußeren Geschehen, im Lebens- und Bildungsgang der beiden Männer charakteristische Unterschiede wahrnehmen. In bescheidenen, um nicht zu sagen ärmlichen Verhältnissen ist Josef Haydn als Sohn eines Wagners in Rohrau a. d. Leitha (Niederösterreich) geboren und aufgewachsen — ein Kind des Volkes, in das der göttliche Funke gefallen war. Er konnte auf keine musikalische Ahnenreihe zurückblicken, in ihm schlummerte kein musikalisches Vermächtnis seiner Vorfahren. Der Vergleich mit Schütz und Händel, die gleichfalls „traditionslos" zur Kunst kommen, mag sich aufdrängen. Doch entstammten diese beiden wohlhabenden und hochangesehenen Patrizierhäusern und genossen eine systematische und sorgfältige Unterweisung in der Komposition, während Haydn, der schon in früher Jugend die Nöte und Kümmernisse eines entbehrungsreichen Lebens kennenlernen mußte, kaum irgendwelchen geordneten Musikunterricht, weder bei dem Schulrektor in Hainburg, wo er „mehr Schläge als Essen bekam", noch als Chorknabe am Wiener Stephansdom, wo der Kapellmeister Georg Reutter d. J. sich nicht um ihn kümmerte und ihn, als er seine Stimme verlor, ohne Gnade und Barmherzigkeit (im November 1749) auf die Straße jagte.

Die wenigen Anregungen von seiten seiner im Grunde gleichgültigen Lehrer griff der junge Haydn begierig auf und arbeitete sich aus eigener Kraft und — in früher Jugend bereits — mit einer beispiellosen Energie und Zielsicherheit weiter. Über seine Zeit im Stephanschor sagte er später: „Wenn meine Kameraden spielten, nahm ich mein Klavierl untern Arm und ging damit auf den Boden, um daselbst ungestörter üben zu können." Das Jahrzehnt von 1749—59 war für Haydn eine Zeit bedrückender Entbehrungen und Kämpfe um die nackte Existenz. In all dem ruhelosen Umhervegetieren hielt er den Blick auf ein einziges Ziel gerichtet, das ihn gleich einem magischen Licht leitete und aufrecht hielt, es war das Ziel der musikalisch-schöpferischen Vervollkommnung, der

Entfesselung des künstlerischen Schaffensdranges, der in ihm immer mächtiger zum Lichte rang. Dank jener ungewöhnlichen Energie und genialischen Arbeitskraft trat er aber mehr und mehr aus den Niederungen eines armseligen Daseins hervor, und als er im Alter von 29 Jahren (1761) Kapellmeister des Fürsten Esterhaz in Eisenstadt geworden war, hatte er die widrigen Verhältnisse, die der Entfaltung seines Genies entgegenstanden, für immer besiegt. Sein Lebensschiff war in einen sicheren Hafen eingelaufen, in dem es geborgen war vor allen weiteren Stürmen.

Hier hub nun gar bald ein Keimen und Wachsen an, ein Abwägen, Verwerfen, Suchen, das jenes Schauspiel der Meisterung des Lebens auf künstlerischem Gebiet spiegelt. Erscheint dieses Leben als ein zähes Sich-Durchsetzenmüssen und Durchtrotzen, so kennzeichnet auch seinen künstlerischen Werdegang ein unentwegtes Ringen, eine stete Entwicklung, in der Haydn keine Stufe übersprang, keinen Widerstand ungenützt ließ, an keinem ihm unbekannten stilistischen Phänomen vorbeiging, ohne sich daran bereichert zu haben. Haydn ist ein langsam Reifender und daher ein Spätreifer: mit 50 Jahren erst steht der reife Meister vor uns. Nicht im raschen, impulsiven Ansturm, sondern Schritt für Schritt kam er seinem Ziel näher. Und auf dem Höhepunkt der Meisterschaft, als alle seine schöpferischen Kräfte frei geworden waren, erblickt man das imponierende Schauspiel einer jahrzehntelang in derselben Stärke anhaltenden Entfaltung der gereiften und unerschöpflich scheinenden Kräfte, die sogar bei Gelegenheit der Londoner Aufenthalte, als Haydn in seinem siebenten Lebensjahrzehnt stand, noch eine bewunderungswürdige Steigerung erfuhren. Und auch jetzt hielt der äußere Erfolg Schritt mit diesem stetig gegliederten Anstieg zu den höchsten Gipfeln künstlerischer Gestaltung. Aus dem unscheinbaren Choristen und Bettelmusikanten, aus dem livirierten Musikus bei Esterhaz war eine europäische Berühmtheit geworden, der man in Wien, Paris und London fürstliche Huldigungen darbrachte, die man als verehrungswürdigste Erscheinung des verklungenen Jahrhunderts umschwärmte und liebte.

Dieses Leben und Schaffen ist eine einzige große Entfaltung aus unscheinbarsten Anfängen heraus, nie und nirgends reißt die innere Folgerichtigkeit ab. Gleich einer still wirkenden Naturkraft, ohne dramatische Überraschungen, aber mit einer unhemmbaren Zielstrebigkeit und bruchlosen Kontinuität wächst der Keim, der in Haydns Brust gesenkt war, in die Breite und in die Tiefe, ihn selbst als Mensch und Künstler über seine Zeitgenossen heraushebend. „Es ist", so sagt Wilhelm Dilthey einmal von diesem Leben und Schaffen, „als ob eine Knospe sich öffnete, als ob der Frühling endlich das Grün und die Blüten, die lange bereit waren, hervorbrechen ließe. Sie haben nur auf die Sonne gewartet. Der Ruhm, die Wohlhabenheit, ein unabhängiges Dasein lassen von da ab alles sich entfalten, was in ihm lag."

*

Wie ganz unvergleichbar anders ist demgegenüber Mozarts Leben abgerollt! Wie wesentlich verschieden von Haydn hat sich seine künstlerische Persönlichkeit gebildet! Schon die Herkunft hat Mozart in eine andere Entwicklungsrichtung gedrängt. Wenn auch er aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammt und auf keine längere musikalische Ahnenschaft zurückblicken kann, so durfte er doch in Leopold Mozart einen Vater sein

eigen nennen, der, aus schwäbisch-bayrischen Handwerkerkreisen stammend, eine akademische Bildung genossen und auf Grund bedeutender künstlerischer Begabung und außergewöhnlicher Energie sich eine bevorzugte Stellung als Geiger und später Vizekapellmeister am erzbischöflichen Hofe zu Salzburg erkämpft hatte. Schwerwiegender noch war seine Befähigung als Musikerzieher, die vor allem seinem Sohn zugute kam. Unter der unnachsichtigen Autorität und zielbewußten Leitung dieses Vaters drang der junge Mozart spielend in die Geheimnisse der Tonkunst ein und konnte gar bald — in zarter Kindheit — als Wunder der Schöpfung vor der staunenden Mitwelt präsentiert werden. Bekannt sind die Reisen, die das Wunderkind seit dem 6. Lebensjahr an alle größeren Höfe Europas führten, die Triumphe auf Triumphe häuften und dem empfänglichen Knaben die reichsten und nachhaltigsten Kunsteindrücke mühelos vermittelten.

Dieses Leben beginnt erregend dramatisch, magisch beleuchtet von dem zauberhaft-blendenden Licht äußeren Erfolges. Mit diesem unbegreiflich raschen Aufstieg, der im Grunde gar kein Aufstieg ist, sondern wie ein plötzliches Wunder anmutet, hält die innere, geistige und künstlerische Entwicklung durchaus Schritt. Dies ist das noch größere Wunder. Mozart ist als schaffender Künstler ein Frühreifer, der sich mit 15 Jahren in allen herrschenden Stilarten als Meister ausgewiesen hat und zwischen 20 und 35 Jahren, als Haydn eben anfing, seine Kräfte zu sammeln, seine großen Meisterwerke schuf, die das Ende bedeuten sollten. Ist Haydns Aufstieg bewunderungswürdig, so ist Mozarts Erscheinen — der Ausdruck muß hier noch einmal Verwendung finden — ein Wunder, es ist wie ein phantastisches Aufleuchten, das jeder „natürlichen" Erklärung spottet. Und seltsam — als Haydn in zäher, enthaltsamer Arbeit, von der Welt abgeschlossen, die Widerstände in Leben und Kunst zu bezwingen unternimmt, verbreitet sich eine Helligkeit um ihn, die stets zunimmt und bis an sein Ende währt. Als Mozarts Persönlichkeit nach den glänzenden Triumphen in Kindheit und Jugend auszureifen beginnt, drohten verhängnisvolle Konflikte, die Haydn nie kennengelernt hat. Die Strahlensonne der Frühzeit verblaßte, Mozarts Leben begann sich mehr und mehr einzudunkeln. Sein expansives Genie sah sich am Salzburger Hof in eine gesellschaftliche Stellung hineingezwungen, in ein Lakaienverhältnis, das ihm, wenn es hoch kam, gönnerhafte Anerkennung, daneben aber auch erniedrigende Maßregelungen eintrug. Haydn hat diese Subalternfunktion eines „Lieferanten von Musik" in seiner Eisenstadter Zeit, „ohne zu rebellieren", auf sich genommen. Mozart, bereits Sohn einer jüngeren Zeit, die den Geist der Auflehnung gegen die Macht einer degenerierten Hofgesellschaft im Busen nährte, trat in selbstbewußtem Künstlerstolz diesen Machthabern gegenüber. Das Ergebnis war, daß er mit Fußtritten die Freiheit gewann. Und was bedeutete diese Freiheit, dieses Aufsichselbstgestelltsein eines Künstlers in der Ära der feudalen Hofkultur? Bei Mozart jedenfalls war es der Anfang vom Ende, einem Ende, das so düster und tragisch war wie der Beginn dieser Laufbahn glänzend. Als er mit „Figaro" und „Don Giovanni" den Höhenweg beschreitet, der ihn bis zu dem Mysterium der „Zauberflöte" und dem Torso des „Requiem" führen sollte, da begannen mehr und mehr die Fundamente seines irdischen Daseins zu wanken. Unverstan-

den und verlassen verfiel er der Einsamkeit, dem Elend. Die Bettelbriefe jener Jahre, erschütternde Dokumente eines verzweifelten Ringens, taten kaum mehr Wirkung. Wie sein Anfang dem Erscheinen eines leuchtenden Meteors gleicht, so sein Ende dessen Erlöschen. Er versank in ein Nichts, endete im Armengrab, das alle Spuren seines körperlichen Seins getilgt hat.

Dieses Leben ist ein einziges Drama, eine Folge scharfer, plastisch umrissener Gegensätze, die beherrscht werden von dem polaren Gegensatz strahlenden Aufstiegs in Kindheit, Jugend und verhängnisvoller Umdüsterung in der zweiten Lebenshälfte mit jener tragischen Katastrophe als Ausklang, die uns ebenso als ein unergründliches Rätsel erscheinen muß, wie wir den Anfang dieses Lebens als ein Wunder auffassen müssen. Es dürfte kaum einen größeren Kontrast geben, als er hier bei der Gegenüberstellung der beiden Meister Haydn und Mozart deutlich geworden ist. In eine besondere Beleuchtung rückt dieser Gegensatz, wenn man sich klarmacht, daß die Gesetzmäßigkeit und der Rhythmus, in dem sich das Leben der beiden Großen vollzieht, auch in ihrem künstlerischen Schaffen die Grundmacht bildet, und selbst als substanzielle Kraft, die das einzelne Werk als künstlerischen Organismus gestaltet, in Erscheinung tritt. Jene so verschiedenartige Gesetzmäßigkeit auf beiden Seiten — formelhaft gefaßt in das Begriffspaar: Entwicklung und Gegensatz —, wie ist, wie kann sie im schöpferischen Vorgang und im gestalteten Kunstwerk die treibende Kraft sein?

Robert Schumann in seinen Beziehungen zu Johannes Brahms

Von Wolfgang Boetticher, Berlin

Lange nachdem sich Robert Schumann von seiner schriftstellerischen Tätigkeit zurückgezogen hatte, sollte für ihn — in seinem letzten Schaffensjahre — ein entscheidendes Ereignis eintreten, das ihn, ebenso wie fast ein Vierteljahrhundert früher bei der Bekanntschaft mit Chopins Erstlingswerken, zwang, zur Feder zu greifen, um für einen jungen Musiker im Kampf gegen die ‚Philister' öffentlich einzutreten: Die Begegnung mit Johannes Brahms. Diesem Zusammentreffen der beiden Künstler, die sich im Kurvenbild ihres Lebenswegs auf den verschiedensten Entwicklungspunkten befanden, sollen die folgenden Zeilen gewidmet sein. Denn es handelt sich nicht um eine jener unübersehbar zahlreichen Bekanntschaften, von denen uns die (bis auf einige Vermerke noch unveröffentlichten) Tagebücher Schumanns Zeugnis ablegen und die von unserer Gegenwart aus rückwärts belichtet, sich nachträglich vom Hintergrund der musikgeschichtlichen Entwicklung besonders scharf abheben. Vielmehr ist die Verknüpfung der beiden künstlerischen Lebenslinien Brahms—Schumann nur das plötzliche Sichtbarwerden eines langen und keineswegs regelmäßig zu verfolgenden geistesgeschichtlichen Verlaufs in Schumanns spätem Schaffensabschnitt, der in seinen Einzelheiten und schaffenspsychologischen Bedingnissen noch nicht völlig aufgehellt ist.

Johannes Brahms warf zum ersten Male im September 1853 in Mehlem einen Blick in Schumanns Klavierwerke. Später hat er einmal bekannt: „Erst seit meinem Wegsein aus Hamburg und besonders während des Aufenthaltes in Mehlem lernte ich Schumans Werke kennen und verehren." Noch war er dem Meister selbst nicht vor Augen getreten. Schumann befand sich zu dieser Zeit in Düsseldorf. Seine Haushaltbücher, die mit großer Sorgfältigkeit bis wenige Tage vor Ausbruch der Krankheit geführt wurden und die wohl als identisch mit den vergeblich gesuchten, die Aufzeichnungen der dreißiger Jahre fortsetzenden Lebensbüchern anzusehen sind[1]), geben uns über Einzel-

[1]) Vor wenigen Monaten von der Preuß. Staatsbibliothek Berlin aus dem Besitz der letzten noch lebenden Tochter R. Schumanns, Frl. Eugenie Schumann, erworben.

heiten der letzten Lebenszeit des Meisters genaue Auskunft. Schon im August des Jahres 1853 finden wir dort bedenkliche Krankheitssymptome verzeichnet, noch stärker aber fällt vorher, im Jahre 1852, eine außerordentliche Starrheit seiner Stimmungslagen und das hartnäckige Fortdauern depressiver Zustände auf.

Doch liegt es in der Eigenart der Erkrankung, die den Meister überfiel und sich seit langem vorbereitet hatte, begründet, daß sie zunächst keineswegs als ‚Persönlichkeitserkrankung' auftrat: noch hatte die Psychose nicht von den Wesenszügen der ganzheitlichen Persönlichkeit Besitz ergreifen können. „Nervenleiden. Dr. Müller (der Arzt) tröstend", schreibt Schumann am 8. Juli 1852 in sein Tagebuch, an einem der folgenden Tage heißt es: „Furchtbare Störungen durch die Nachbarschaft. Sonst leidliches Befinden." Am 20. Juli: „Noch immer sehr unwohl", am 28. Juli: „Schlimme Zustände oft", dann: „Leidenszeit" und am 3. August: „Das ‚ein kräftiger Mann mit gesunden Gliedmaßen' tröstend" (Äußerung des Arztes). Am 7. August lesen wir aber wieder: „Nachmittag besseres Befinden, freudige Empfindungen" und schon am nächsten Tage wird die alte Kompositionstätigkeit fortgesetzt. Der 6. Oktober meldet zum ersten Male wieder: „Wohlbefinden", nachdem schon einige Tage zuvor „Gutes Befinden" und „ziemlich fleißig" vermerkt worden war. Fortan fehlen bis zum anderthalb Jahre später erfolgten Ausbruch der Krankheit im Tagebuch Zeugnisse für größere Gemütsstörungen fast völlig. Am 19. bis 21. Oktober 1852 heißt es: „Gutes Befinden", einige Wochen später: „Ziemlich fleißig immer", in einer Abendgesellschaft am 28. November 1852 ergriff ihn „Ein neues Quartett von Schubert", im Frühjahr 1853 schreibt Schumann: „Jean Paul über Musik zu lesen angefangen". Der 28. Juni wird zum Freudentag: „Mein 43. Geburtstag. Vergnügt." Vierzehn Tage später verzeichnet Schumann an einem weiteren „Freudentag" einen „Brief von Hebbel"; seinen Kopf durchkreuzten noch viele Pläne, größere Reisen standen in Aussicht, was aus einigen unveröffentlichten Verlegerbriefen Schumanns hervorgeht. Im Gegensatz zu den schwersten Depressionszuständen früherer Jahre, die die Seelentätigkeit und das eigenschöpferische Wirken zeitweise fast völlig lahmlegen konnten, fällt in diesen letzten Tagen die Schaffenskraft auf, die ihn sehr oft „fleißig, glücklich" vermerken läßt.

Wie in seinen Jugendtagen nahm Schumann noch im letzten Schaffensjahr Jean Paul zur Hand, am 18. August 1853 lesen wir: „Siebenkäs angefangen", am 8. September steht eine Notiz, daß er das Werk ausgelesen habe. In der Zwischenzeit wird er „Fertig mit dem Allegro", auch ist „Die Phantasie beendigt", vorher (Mitte August) trug Schumann die Worte ein: „Die Ouvertüre (zu Faust) beendigt, Freude", und am folgenden Tage: „Die Ouvertüre fertig instrumentiert, Freude".

Kaum ist der „Kinderball" und die „Ballade vom „Heideknaben" vollendet, als „Herr Brahms aus Hamburg" am 30. September 1853 Schumanns Gedankenwelt zu bestimmen beginnt. Die Erinnerungen Dr. A. Schubrings geben uns über diese erste Begegnung genauer Auskunft: Brahms soll „mit desolatem Schuhwerk" Schumann aufgesucht haben, vor Freude sei während Brahms' Spiel gleich Clara herbeigerufen worden und Robert habe ihr „den, der kommen mußte" vorgestellt. Wir wissen nicht, inwieweit uns Schubrings legendenhafter Bericht die Wirklichkeit des Zusammentreffens zuverlässig darlegt, sicherlich aber muß (was auch aus Claras Aufzeichnungen hervorgeht) die Erscheinung des jungen Brahms gleich einen tiefen Eindruck im Schumannschen Hause hinterlassen haben[2].

Die Lebensbücher unterrichten uns zuverlässig über die folgenden Tage. Demnach weilte Brahms im Zeitraum vom 30. September bis 2. November 1853 mindestens zwölfmal im Kreise der Schumannschen Familie. Folgende Aufzeichnungen seien hier wiedergegeben: Am 1. Oktober: „Brahms zu Besuch. Das Konzert für Violine beendigt" (gemeint ist die Skizzierung des großen Konzerts für Violine und Orchester, begonnen am 21. September, dessen demnächst erfolgende Veröffentlichung Georg Schünemann zu verdanken ist). Am 2. Oktober: „Viel mit Brahms. Sonaten in fis-Moll"; am 4. Oktober: „Nachmittag Musik bei uns. Phantasie von Brahms. Mein Trio"; am 5. Oktober: „Lieder von Brahms und Sonate für Violine und Pianoforte. Den Titan (Jean Paul) mit Clara zu Ende gelesen." 7. Oktober: „Viel mit Brahms. Quartett von ihm"; am 8. Oktober: „f-Moll-Sonate von mir von Clara Brahms vorgespielt."

Die ganze Woche über ruhte Schumanns Kompositionstätigkeit, so stark muß die Gestalt Brahms' seine Wertwelt bestimmt haben. Am 9. Oktober aber beginnt Schumann seine Eindrücke zu ordnen und sie zu einem klaren Bilde zusammenzuformen. „Aufsatz über Brahms angefangen" heißt es, am 10. Oktober: „Abends Brahms bei uns. Fleißig" (am Aufsatz). „Ihm Gedichte vorgelesen." Nach der Komposition der am 9. Oktober begonnenen

[2]) Vgl. auch bezüglich der folgenden Abschnitte Litzmann, Clara Schumann, Band II (1905), Seite 280 ff.

„Märchenphantasien" lautet das Tagebuch wieder am 12. Oktober: „Fleißig, nachmittag Musik bei uns"; am 28. Oktober erfreute ihn „ein Besuch der Frau Arnim (die Bettina) und ihrer Tochter", deren Bekanntschaft Brahms zu gleicher Zeit machte; am Abend folgte die „FAE-Sonatenüberraschung", jenes Werk, an dem sich Schumann mit 2 Sätzen und Brahms und A. Dietrich mit je einem Satz beteiligt hatten. Erst am Abends des folgenden Tages nahmen Arnims von Brahms und Schumann nach einer Soiree, in der wir wohl auch den jungen Brahms vermuten dürfen, Abschied; endlich am 2. November gingen auch Brahms und Schumann auseinander: „Abschied von Brahms. Vorher seine fis-Moll-Sonate."

Wir wissen aus Schumanns gedruckten Briefen, wie stark er sich bei seinen Verlegern und Freunden für die Werke des jungen Brahms eingesetzt hat. Am 8. Oktober 1853 verkündet er „Johannes ist der wahre Apostel"; im Schreiben an Strackerjan, einem der besten Schumann-Freunde der Spätzeit, rühmt er am 28. Oktober 1853 Brahms' „geniale Kraft", „namentlich auch der Lieder", hocherfreut berichtet er an den Vater Johannes', Joh. Jakob Brahms in Hamburg am 5. Nov. 1853 von der Begabung seines Sohnes, am 17. Januar 1854 spricht Schumann von dem „genialen Burschen". Vorher trägt Schumann in sein ‚Projektenbuch' den Namen Brahms in einer 1846 begonnenen Liste der jüngeren „Komponisten nach meinem Sinn" mit dem Beiwort „princeps" nach. Noch in der Heilanstalt Endenich, in die man Schumann im Februar 1854 überführen mußte, konnte er Brahms nicht aus der sich verdunkelnden Erinnerung verlieren, hiervon legen die Briefe an seine Frau und vier Briefe an den jungen Komponisten selbst (bis März 1855) Zeugnis ab.

Schumanns Bemühungen um die Drucklegung einiger Werke Brahms' waren erfolgreich. Zwar mögen einige gute Schumannfreunde über die Entdeckerfreude zuerst recht den Kopf geschüttelt haben (sehr hilflos lautet z. B. ein unveröffentlichter Brief Strackerjans an Schumann bezüglich dessen begeistertem Hinweis auf Brahms), aber mitten in den „Unverschämtheiten" (der Konzertdirektion Düsseldorf), von denen das Tagebuch berichtet, erscheint die Notiz: „Guter Brief von Härtels" (am 7. Nov. 1853). Der in der Schumann-Korrespondenz (Preuß. Staatsbibl. Berlin) aufbewahrte unveröff. Brief des Verlags lautet in den letzten Zeilen: „Sehr interessant war uns die Schlußbemerkung Ihres jüngsten Briefes, wo Sie von einem jungen Musiker sprechen, ohne doch den Namen desselben zu nennen. Wir hoffen und bitten, daß Sie uns noch später nähere Nachrichten über ihn zugehen lassen werden." Schumann hatte an Dr. Härtel am 8. 10. geschrieben und wie im Briefe an Breitkopf v. 3. 11. 53 sich sehr lobend über „den höchst bescheidenen Menschen" ausgesprochen. Das gleiche bezeugt das Briefverzeichnis Schumanns (Schumann-Museum Zwickau) für andere verschollene Verlegerbriefe des Meisters, in denen von Brahms die Rede war, und die uns in ganz kurzen Inhaltsangaben noch erhalten geblieben sind.

Nicht einfach gestaltete sich die Wahl der für den Druck bestimmten Kompositionen des jungen Brahms. Dieser wollte Schumann „so wenig Schande als möglich machen", und er meinte, Schumann möchte doch von der Herausgabe der Trios absehen (Ende 53). Brahms' schärfste selbstkritische Haltung verrät weiter die später vorgenommene Vernichtung des ursprünglich zum Druck vorgeschlagenen h-Moll-Quartetts und endlich die Tatsache, daß er kaum mit seinen Bitten an den älteren Meister heranzutreten wagte, der in seinem Eifer und der Begeisterung für Brahms sich die Verschlossenheit des „Schreibfaulpelzes" nur schwer erklären konnte.

Schumanns für das Wirken Brahms' „bahnbrechender" Aufsatz erschien am 28. Oktober 1853 in der NZfM. Obwohl uns noch heute eine eingehende Untersuchung der deutschen Musikschriftstellerei in den Fachzeitschriften um die Mitte des 19. Jahrhunderts fehlt, läßt sich mit Bestimmtheit annehmen, daß dieser Hinweis auf Brahms, der „den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre", diesem viele Freunde, aber auch manche Feinde und Skeptiker geworben hat. Denn Schumann, der die geistesgeschichtliche Sachlage der Jahrhundertmitte klar überschaute, ging bewußt einer Aufspaltung der musikalischen Schaffensrichtungen nicht aus dem Wege. Ebenso wie er sich eine Generation früher für ein ganz bestimmtes Weltbild entschieden hatte und die Kampfstellung zu den „Alten", die vor der „Teufelsromantik" warnten, herausforderte, so gab er auch Brahms einen scharf umgrenzten Gestaltungsbereich mit auf den Weg: in Schumanns Aufsatz fehlen unter einer größeren Zahl angeführter (teils weniger bedeutender) Komponistennamen drei völlig, deren Träger zu dieser Zeit das deutsche Musikleben schon stark beherrschten: Berlioz, Liszt und R. Wagner. Schumanns Stellung zu Liszt ist uns mit folgender kleinen Bemerkung im Tagebuch (am 12. 9. 1853) angedeutet: „Liszt gegen Clara."

*

Erheblich schwieriger gestaltet sich aber eine Darstellung des Schumann-Wagner-Verhältnisses, zumal uns heute das von der älteren Schumannforschung in verdienstvoller Kleinarbeit zusammengetragene Freundschaftsbild beider Meister in einzelnen Zügen als nicht mehr ausreichend erscheinen kann. Um das Ergebnis gleich vorwegzunehmen: die Beziehungen Schumanns zu Wagner und umgekehrt zeichnen sich erheblich günstiger, als anzunehmen war. Es sei hier auf diesen Gegenstand nur kurz eingegangen: Nach Schumanns Lebensbuch stattete Rich. Wagner in den Tagen um den 7. Mai 1842 einen Besuch ab, am 11. November 1842 kam er mit der Schroeder-Devrient. Ferner tauschte Schumann einen Tag vor der ersten „glücklichen" Orchesterprobe zu „Paradies und Peri" (am 28. November 1843) mit Wagner seine Schaffensgedanken aus; am 24. November 1845 lesen wir: „Abends bei Richard Wagner, der zu Besuch. Über Tannhäuser", am 20. Januar 1846: „Richard Wagner bei mir", am 28. Januar erfolgte Schumanns Erwiderung des Besuchs. Aus der relativ großen Zahl weiterer Begegnungen seien folgende namhaft gemacht: Schumann schreibt am 26. und 29. September 1846 „Besuch von Richard Wagner", am 14. 10. 46 war er „früh bei Wagner" und am 31. des gleichen Monats: „Abends Spaziergang mit R. Wagner, — seine Erzählung über Spontini" (vgl. Wagners gedruckte „Erinnerungen an Spontini", Ges. Werke, Bd. 5), am 16. Dez. 1847, am 20. und 26. Januar 1848 heißt es wieder: „R. Wagner bei mir", „R. Wagner zu Besuch".

Recht oft trafen beide im Revolutionsjahr zusammen und mögen von Schaffensplänen gesprochen haben: „Früh bei Wagner, seine Theaterrepublik" (15. Mai 1848), „Besuche von Wagner, sein politisches Gedicht" (20. Mai 1848), „Abends Spaziergang mit Wagner, sein Nibelungentext" (2. Juni 1848), — eine Woche später lautet das Tagebuch: „Früh unvermuthet Liszt, mit ihm zu Wagner" (diese Notiz schon abgedruckt in: Eug. Schumann, E. Lebensbild m. Vaters, Leipzig 1931, S. 374) und nach weiteren 10 Tagen hörte Schumann von „Wagners politischem Streich". Am 1. August 1848 vermerkt Schumann erfreut: „Früh Wagner aus Wien zurück", am 12. und wahrscheinlich auch am 23. August 1848 las Schumann Wagner das Textbuch seiner „Genoveva" vor (die Komposition war gerade am 4. August 1848 mit „großer Freude" beendigt), erst am folgenden Tage (24. August) hatte Schumann zwei seiner besten Dresdener Freunde, den Malern „Bendemann und Hübner den Text zur Genoveva vorgelesen". Unmittelbar vor dem Beginn der Skizzierung des ersten Teils von „Manfred" (2. Nov. 1848) weilte Schumann bei Richard Wagner, und noch am Neujahrstag (1849) sind sich beide begegnet. — Stichwortartige Andeutungen in Schumanns Briefbuch[3]), die uns den Inhalt der verschollenen Wagnerbriefe Schumanns verraten, bezeugen ebenfalls die durchaus freundschaftlichen Beziehungen bis zur Jahrhundertmitte. Erst 1851 bis 1852 muß eine stärkere Entfremdung eingetreten sein, was aus einigen unveröffentlichten Briefen an Schumann von Franz Brendel und dem Kreise um den Dichter Hebbel hervorgeht.

*

Mit Absicht haben wir das Schumann-Wagner-Verhältnis im Rahmen dieses Aufsatzes ausführlicher behandelt, um zu zeigen, wie wenig es im Hinblick auf Brahms gerechtfertigt wäre, eine allzu scharfe Trennung der künstlerischen Erscheinung Schumanns und Wagners vorzunehmen. Dennoch aber leitete Schumann jene Doppelpoligkeit in der Zielrichtung der Spätromantik ein, wie sie dann ihren Niederschlag in der späteren Fehde der Ausdrucksmusiker der „Neudeutschen" und der „Keuschheitsmusiker" der Schumannschen Schaffenswelt ihren Niederschlag fand. Brahms war in jenes schicksalshafte Gegenspiel hineingestellt und lud zugleich noch die Angriffe jener von Mendelssohn herkommenden Werteinstellung auf sich, „kühle Verstandesarbeit" zu leisten.

Nicht nur in den Briefen, Tagebuchaufzeichnungen und der schriftstellerischen Tätigkeit Schumanns tritt uns das enge Verhältnis Brahms-Schumann entgegen. Von den „Geistervariationen", die Schumann in beginnender Umnachtung schrieb, hat Brahms das Thema mit der Bemerkung „wie ein im Entschweben freundlich grüßender Genius spricht es uns an" veröffentlicht, er überreichte der vom Krankheitsausbruch ihres Gatten noch tief erschütterten Clara zu ihrem Geburtstag am 13. 9. 1854 eine vierhändige Bearbeitung des Klavierquintetts, er weilte oft bei dem Kranken und bewahrte sein Leben lang die ersten Niederschriften zu Schumanns Quartetten als heiliges Andenken an den früh verstorbenen väterlichen Freund auf[4]).

---

[3]) Robert-Schumann-Museum, Zwickau i. Sa.

[4]) Jetzt im Besitz der Preuß. Staatsbibliothek Berlin. Die Handschrift trägt die Widmung „An Johannes Brahms zum Gedächtnis. Robert Schumann."
Schumann komponierte jene drei Quartette (Werk 41) nach dem Lebensbuch zwischen dem 2. Juni und 22. Juli 1842 und bewältigte in diesem kurzen Zeitraum zugleich den überwiegenden Teil der Reinschriften!

— Der Briefwechsel Billroth-Brahms[5]) ist ein Zeugnis unter vielen, daß Brahms bis ins hohe Alter die Erinnerung an Schumann wachgeblieben ist und wie wenig das Brahmswort, er habe „von Schumann nichts weiter gelernt als Schachspielen" Geltung haben kann. Der Kreis um Billroth erkannte bald Brahms' „große Durchführung" und sein Bestreben, das „lange Ausspinnen einzudämmen" (Brief Lübkes), worin er als „Vollender Schumanns" geachtet wurde.

Schumanns Persönlichkeit der vierziger Jahre und der jugendliche Brahms, der auf Schumanns Anregung hin in Jean Paul schwärmte und in Hanslicks „Musikalisch Schönem" nur „Dummes gleich beim Durchlesen" (Brief an Clara) finden konnte, verkörpern zwei getrennte Welten. Und die gleiche Verschiedenheit des geistigen Seins verrät der Vergleich von Schumanns Ausdruckswelt der Papillons mit den Klanggestalten in Brahms' Streichquartetten, -quintetten und dem späten Klaviertrio (Werk 114), die wohl den Nachweis des Wesens und der Bedingungsgesetze des eigentlichen Brahmsstiles am ersten gestatten. Nicht nur rein zeitlich, sondern auch vom geistesgeschichtlichen Gesichtspunkt aus betrachtet, sind die beiden im ersten Vergleichspaar genannten Schaffensabschnitte nun die Aufgabe der folgenden Erörterungen.

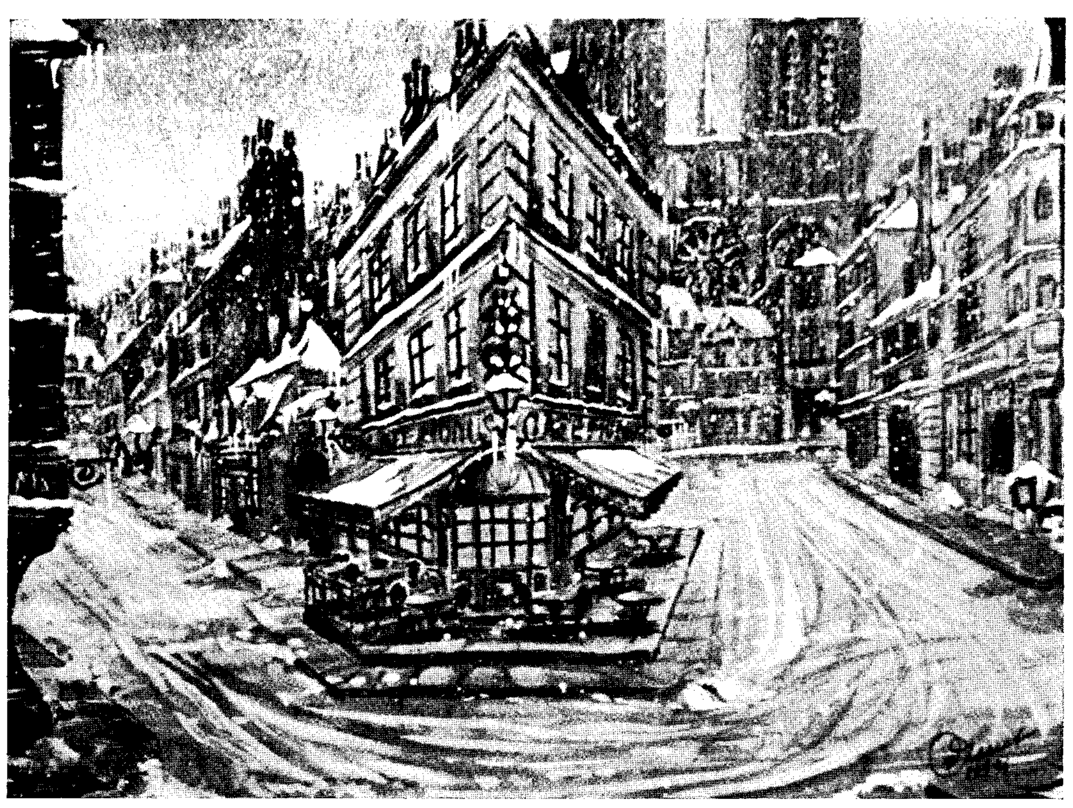
Dabei ergibt sich aus den Grundgesetzen einer jeden historischen Untersuchung die Notwendigkeit, zunächst im zeitlich Vorausgegangenen nach den Wurzeln zu suchen, um von hier aus die später erfolgte allgemeingültige Verwirklichung des Schaffensgesetzes zu begreifen. Dementsprechend lautet unsere Frage: „Welche Stilmerkmale des späten Schumannschen Schaffens verraten so starke Entwicklungswerte, daß in ihnen ein Sinnzusammenhang mit den Erlebnisformen des jungen rahms erblickt werden kann?"

Wir müssen zum Verständnis des Folgenden vorausschicken, daß wir dabei über den Bereich des rein bewußtseinsmäßigen (intellektuellen) Kunstwollens hinaus gelangen wollen, da von diesem Teil des Schaffensaktes allein der Stil in seinen letzten, über das Einzelmenschliche hinausweisenden Bezügen nicht erfaßt werden kann. Ferner liegt es in unserer Absicht, nach Feststellung gewisser Einzelmerkmale diese nicht zum bindenden Gesetz zu erheben. Zwar ist zu jedem wissenschaftlichen Verständnis notwendig, das Beobachtete zu verdinglichen („rational zurechtzulegen"), wir meinen aber, das Gehäuse einer starren begrifflichen Wertordnung wird dem (mit fortschreitender Abstandgewinnung sich steigernden) Verständnis des geschichtlichen Gegenstands nicht genügend Rechnung tragen. Eine unbedingte Festlegung auf den Begriff „Objektivität des Ausdrucks", mit dem man dem Zeitalter des späten Schumann und jungen Brahms in den Jahren 1845 bis 1870 beizukommen suchte, müßte demnach notwendig im Leeren enden. Zudem hat sich Schumann selbst deutlich genug gegen solche das Geschichtsbild sinnlos vereinfachenden Gegensatzpaare ausgesprochen: Schon im Tagebuch 1828 (unveröff.) schreibt er über einen Studienfreund: „Reutel, ein geistloser Stubengelehrter, einseitig, Verehrer einer trockenen Nomenclatur, schwatzt ewig vom Subjektiven und Objektiven und ist mir die ekelhafteste philosophische Waschfrau...." 1850 meint Schumann einmal entrüstet[6]): „Überhaupt, gibt es zweierlei Arten Schaffen? Ein objektives und subjektives? War Beethoven objektiver?" — Endlich bemühen wir uns, nicht der Gefahr anheimzufallen, in Schumanns und Brahms' Tonwerken der Jahrhundertmitte nur die Erscheinungsform eines scharfumrissenen philosophischen Denksystems zu erblicken. Der Hegelsche Grundsatz, daß Musikhören geistiger Erkenntnisvorgang sei und demgemäß der musikalische Ausdruck ein abstraktes Weltbild vermitteln könne, müßte in unserem Fall zur ästhetizistischen Verflüchtigung führen und über die Grundtatsachen des Schaffens und Wahrnehmens von Tongebilden hinweggleiten. Daß dennoch das Seelische jedes Tonwerks als höhere geistige Einheit aufzufassen ist, braucht wohl nicht weiter ausgeführt zu werden. Aus der Fülle der geistesgeschichtlichen Verbindungswege zwischen Schumann und Brahms seien hier nur einige, ohne Anspruch auf erschöpfende Behandlung, namhaft gemacht. Ausgehen wollen wir von der Tatsache, daß beide Künstler zur Zeit ihres Zusammentreffens in ihrer Lebenskurve verschieden gelagert sind und eigentlich als Gegensätze auftreten müßten. Brahms steht vor seiner künstlerischen Laufbahn, Schumann hat sich ab 1842 auf einer Mittelperiode festgelegt, ab 1850 tritt in Einzelfällen Leistungsabnahme ein. Aber Schumanns Lebensweg erscheint uns nicht in Gestalt eines einfachen Auf- und Abstiegs des „zum Talent abgesunkenen Genies", ebensowenig können wir in seinem Spätschaffen Vollendung und letzte Reifung einer stetig höhertragenden Entwicklung erblicken. Vielmehr unterscheidet sich das Schaffen des frühen und späten Schumann in der Art der herrschenden Aufgabestellung. In den frühen Klavierwerken spricht

[5]) Berlin, Wien, 1935.

[6]) „Ein unbekannter Brief Robert Schumanns"; hg. v. Jansen „Die Musik" 1905, S. 110 f.

Sechsmal Puccinis „La Bohème", 2. Bild

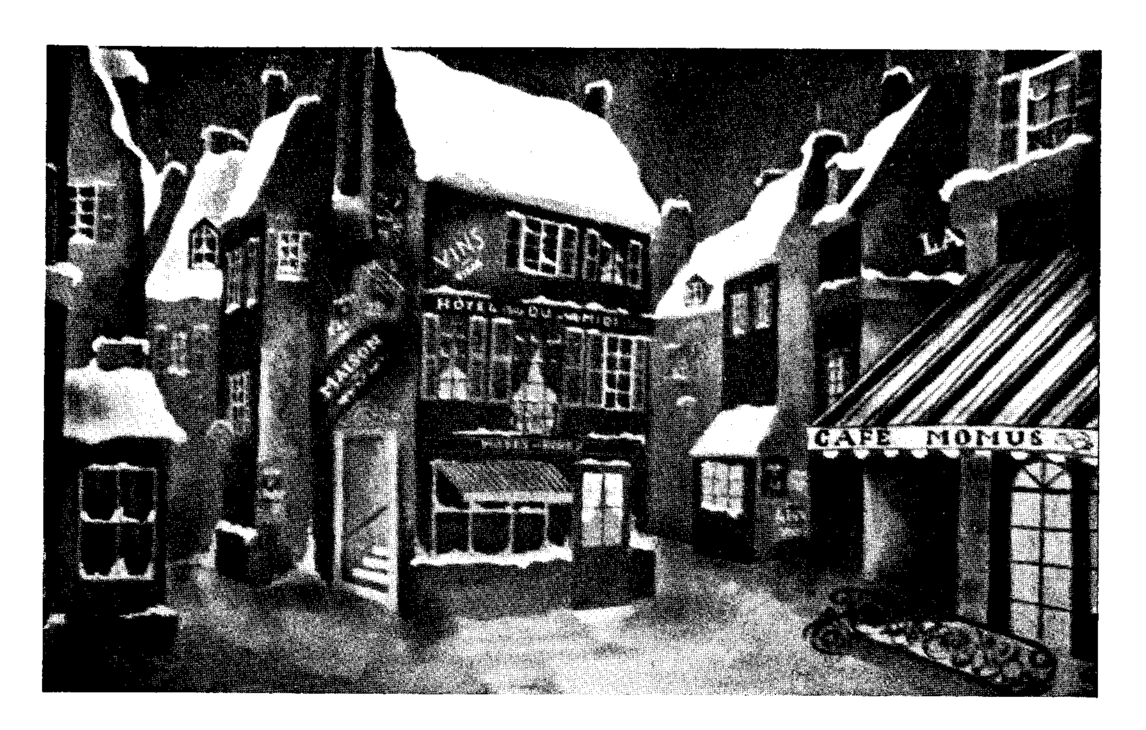


1. Entwurf von Benno von Arent (Berliner Staatsoper)



2. Entwurf von Gerd Richter (Staatsoper Hamburg)

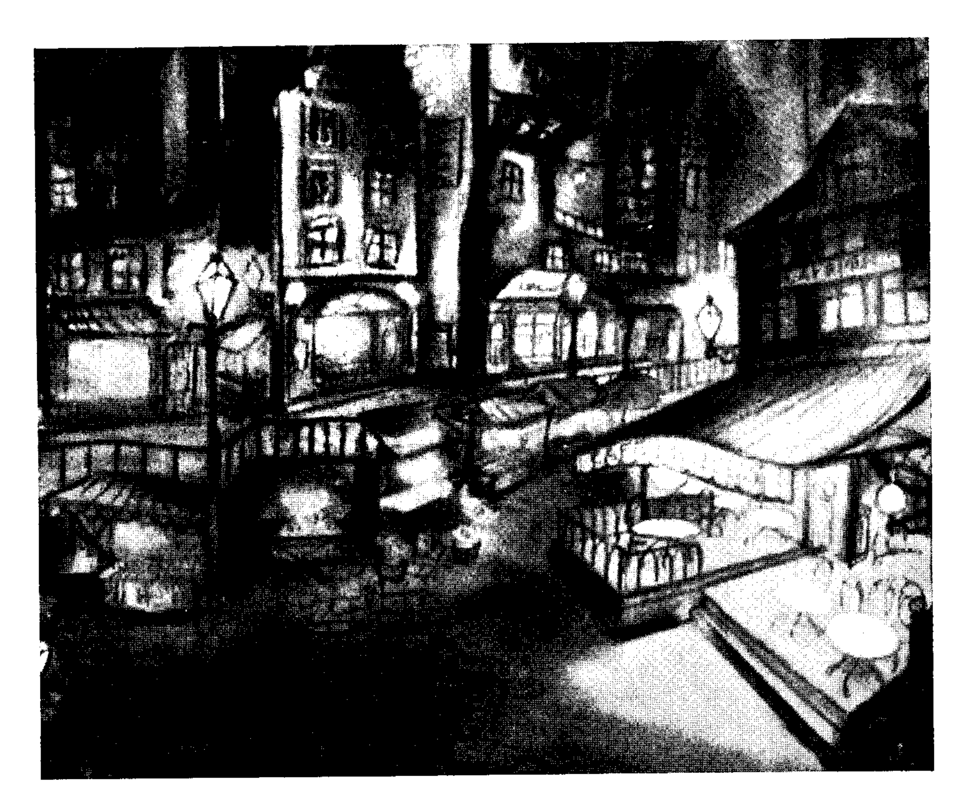
Die Vielgestaltigkeit des deutschen Bühnenbildes wurde bei der Berliner Ausstellung „Das deutsche Bühnenbild" durch Gegenüberstellungen verschiedener Lösungen derselben Aufgabe geschickt gezeigt. Mit freundlicher Genehmigung der Ausstellungsleitung veröffentlichen wir eine solche Bilderfolge.



3. Entwurf von Helene Gliewe (Gladbach-Rheydt)



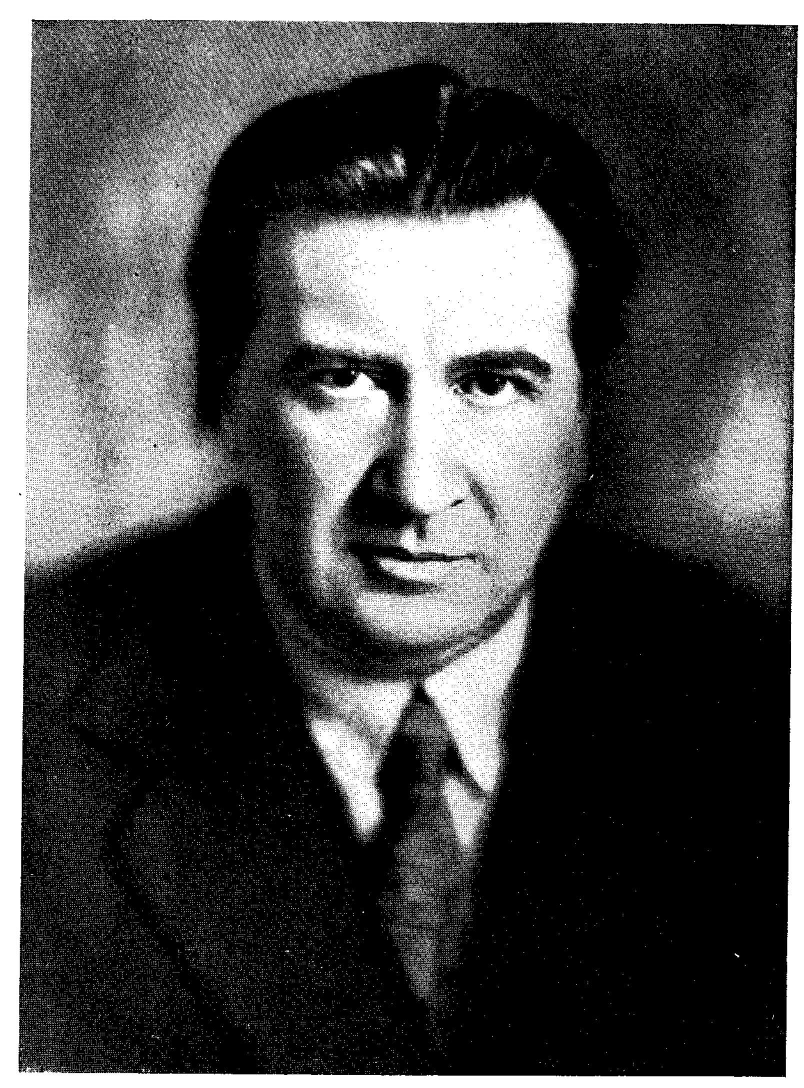
4. Entwurf von Walter Kubbernuß (Berliner Volksoper)



5. Entwurf von Erich Metzoldt (Städtische Bühnen, Köln)



6. Entwurf von Josef Fenneker (Duisburger Oper)



phot. Kaminski, München

Ermanno Wolf-Ferrari

sich Richtigkeitsgefühl und Siegesgewißheit aus, die ersten Niederschriften zeugen von genialer Konzeption, die auf weite Strecken nachträglich verbessernder Tätigkeit entraten kann. Im späten Schaffensabschnitt kann demgegenüber von einer erlahmenden Fantasie zunächst vielfach kaum die Rede sein[7], vielmehr ist es der Wandel von der Unmittelbarkeit des Sichverströmens (der reinen Funktionslust) zur planmäßigen Aufgabeerfüllung, was der Leistung einen neuen Charakter verleiht[8]. Es tritt das Bestreben ein, das Begonnene zu vollenden, durch Rückblicke und besondere Zielsetzung zu verfestigen. Als wichtigster Ausdruck jener durchgreifenden Umwertung der Persönlichkeit aber muß gelten, daß das Schaffen einem sachlichen Erfordernis von gestaltgebender Kraft untergeordnet wird. Nicht Bedürfnis, nicht Selbstbestimmung sind mehr entscheidend, sondern die Abhängigkeit vom Zwang der freiwillig gestellten Aufgabe. Nur in Grenzfällen kann dies zur grundsätzlichen Verneinung alles Naturgegebenen führen, ebensosehr kann im Zwang der stärkste Anregungsreiz verborgen liegen. Jenes „Mitteninstehen zwischen Empfindung und Reflexion" (Tagebuchnotiz Schumanns) verleiht der Persönlichkeit eine gewisse Stetigkeit des Gefühlslebens und Neigung zum Abstand-Nehmen[9]).

Wir wollen hier nicht sogleich nach Wertgraden suchen, an denen wir den „Fortschritt" in Brahms' Erscheinung gegenüber Schumann ablesen können. — Für Brahms dürfen wir einen ähnlichen Bereich des Seelischen und des Willenslebens zugrunde legen. Gleichlaufend zu Schumanns späten Klavierschöpfungen finden wir in Brahms' Werk zwischen den einzelnen Stimmengruppen einen geringeren klanglichen Verschmelzungsgrad herrschend, der Erlebnisbereich erscheint aus den Bedürfnissen der Persönlichkeit herausgehoben und von einem zum herrschenden Gesetz gesteigerten Pflichtbegriff bestimmt. Arnold Schering[10]) weist auf Kants kategorischen Imperativ hin, der auf dem Zeitalter der musikalischen Neuromantik lastete. Die konstitutions- und rassenpsychologische Forschung hat auf anderem Wege festgestellt, daß der künstlerische Ausdruck norddeutscher Stämme das gleiche Überwiegen von Verschlossenheit und Abhängigkeitsverhältnis vom Zwang einer Aufgabe zeigt.

Eigenartig berührt bei Brahms wie der Denkrichtung des späten Schumann die starke Selbstkritik, die sich nur selten schaffenshemmend ausgewirkt haben mag und sich scharf von der Geniusfreiheit, wie sie Schlegel und Novalis vertraten, abhebt. Schumanns Tagebücher (Schumann-Museum, Zwickau) sind reich an Selbstbeobachtungen, die uns den Vorgang der allmählichen Überwindung frühromantischen Schaffenserlebnisses klar verfolgen lassen. Im Lebensbuch 1831 (unveröff.) heißt es: „Über den Genius, der sich selbst nicht versteht . . . über Unschuld der Darstellung", gegen die Persönlichkeit Raros (Fr. Wiecks Davidsbündlername) lehnt sich der junge Schumann auf: „und dieses An- und Hineinphantasieren, daß er (= Raro) aus der Zilia (= Clara) herausphantasieren will, ist wohl für die praktische Zukunft, verdirbt aber den reinen Fluß der Phantasie, das Überwallen und der Flügelschlag des Genius rauscht hier nicht." Das Augenblicksgebundene des Schaffens besagt folgender Grundsatz: „Vermeide vorzüglich alles spätere Anschauen, gib lieber gleich zu der Darstellung irgendeine Tat. Leichtigkeit ist doch die höchste Meisterschaft, was ist's denn bei Mozart, Goethe, Schiller? . . . Wie lang und übervoll phantasiert' ich gestern . . . Viele Menschen haben einen einzigen Grundsatz, ich meine den, keinen zu haben. In der Jugend ist es gut, wenigstens meistens." „Schöne Blindheit, wo alles um mich Gegenwart war, alles Vollgewicht des Augenblicks . . . könnt' ich jetzt nur weinen, ohne dabei zu denken, daß ich es thäte . . ."

Schon zur Mitte der dreißiger Jahre tritt ein Streben nach einem höheren Grad der Erfülltheit und Bindung an eine faßliche Aufgabe hervor. Schumann sucht seine freischweifende Phantasie an die Strenge und den Ernst kontrapunktischer Formung zu ketten. Kalbeck kennzeichnet einen falschen Sachverhalt, wenn er dieses Schumannbild: „sein Schifflein liebte den ruhigen Fluß sanfter Gefühle" (Brahms-Biographie, Bln. 1908, I/1, S. 124) Brahms entgegenstellt. Die ganze Gespaltenheit Schumannschen Wesens entspringt

---

[7]) Ähnlich urteilt wieder neuerdings Wolfgang Gertler in seinem empfehlenswerten Buch „Robert Schumann" 1936, S. 38.

[8]) Auf eine ähnliche Fragestellung machte Werner Dankert kürzlich bei Mozart aufmerksam. „Die Musik" XXIX/6, März 1937, S. 390 ff.

[9]) Wir greifen damit ebensowenig zum Begriffsspiel „Einfall — Ausarbeitung" als zur müßigen Betrachtung verleitet werden soll, w a n n im musikalischen Zeugungsvorgang die „Arbeit" den Einfall abgelöst habe. Solche Zerspaltung der Schaffenseinheit empfindet der ausübende Musiker zu Recht als lebensfern.

[10] Brahms u. s. Stellung in der Musikgeschichte d. 19. Jahrhunderts; Peters Jahrbuch 1934.

dem unausgesetzten Bestreben, den romantischen Ausspinnungsdrang an den Zwang formaler Gegebenheiten zu binden. (Dabei verstehen wir unter „Form" nicht geometrischen Tatbestand, sondern: Ausdrucksgebärde des schaffenden Geistes.) Schumann schreibt in späteren Jahren: „Du aber, Phantasie, gib der Fuge schwesterlich die Hand", in einem anderen Tagebuch (dem er mit erschütternder Offenheit alle seine Seelenkämpfe anvertraut) bemerkt er bei „Ideen, die mir am Klavier einfielen", daß sie „aber ohne Combinationsfähigkeit" waren. Oder wir lesen: „Fugen und canonischer Geist in allen meinen Phantasien, sonst wohl Sehnsüchtiges genug". Im späten Tagebuch (1846 bis 1850) erfahren wir, wie Schumann mit Gade „über die verschiedenen Arten des Entstehens der Composition" stritt, in einigen unveröff. Selbstcharakteristiken spielen die Begriffe „theoretische Vernunft" und „Anschauen" eine große Rolle. Nur der junge Schumann fand „Meister Raros Urteil gegen Jünglinge allzu Sebastian-Bachisch" und machte sich über dessen „dürftige Mordentschen" lustig. Aus den fast vollständig zugänglichen ersten Niederschriften der Kompositionen des späteren Lebensabschnittes[11]) geht in verhältnismäßig zahlreichen Fällen hervor, daß die Themenbildung auf dem Umweg eines Fugato-Versuchs erfolgt ist, von dem uns die Endfassung heute nur noch in der eigentümlich neuklassischen Melodiegestaltung Kunde gibt. Oft gab in den letzten Verbesserungen die schwelgerisch-naturhafte Unmittelbarkeit gegenüber dem Einschränkungswillen den Ausschlag, oft sollte der eigentlich romantische Empfindungkern von kontrapunktischer Stimmbehandlung überlagert werden.

Schumanns Spätwerk durchweht eine krisenhafte Stimmung. Aber es ist mehr als bloß „die Gebrochenheit des modernen Wirklichkeitsmenschen" (Beking), ebensowenig wie Nietzsche bei Brahms mit der „Melancholie des Unvermögens" dessen seelische Ganzheit erfaßt haben kann. Schumanns Zwischenstellung diente Brahms als feste Grundlage. Sehen wir von seinen Orgelwerken ab, so bietet uns zwar sein Gesamtschaffen kaum recht Beispiele strengster Schreibart. Aber schon in Schumanns Todesjahr weiß er mit „Phantasievariationen" nichts mehr anzufangen und meint in einem Briefe: „die Variationenform müßte strenger, reiner gehalten werden[12]). Brahms fiel das Streben nach strenger Ordnung der Ausdrucksgestalten leichter als Schumann, erst Brahms war es vergönnt, sogleich das rechte Verhältnis von freiem Gefühlsausdruck, Triebhaft-Ursprünglichem und dem vorgefaßten Zwang der Aufgabe sowie deren zielhafter Steuerung zu finden, um sie mit den Umweltinhalten und seiner eigenen Wertsetzung in Einklang zu bringen. Hierin erscheint in der Tat Johannes Brahms als Vollender von Schumanns Lebenswerk.

[11]) In der umfangreichen Handschriftensammlung Privatbesitz Bergrat Wiedes Erben (Dr. Ancot) in Weißenborn bei Zwickau.

[12]) Ehrmann, Joh. Brahms, Leipzig 1933, S. 119.

Wer hat die Wiederkunft J. S. Bachs vorbereitet?

Von Friedrich Baser, Heidelberg.

Thibaut war der frühste Bahnbrecher für die Bach-Pflege neben Zelter, der bereits 1816 auf seiner Rheinreise, die er mit Goethe zusammen geplant hatte, dann aber allein durchführen mußte, von Thibaut Anregungen zu vertiefter Pflege der alten Meister der Kirchenmusik empfing. Allerdings hatte Zelter in der Verwirklichung dieser Anregungen insofern einen gewaltigen Vorsprung, als er bereits über einen bestgeschulten Chor in Berlin verfügte (der an Fasch, Hasse und besonders Graun geschult worden war): die 1800 von Zelter übernommene „Singakademie" (1791 von Karl Friedrich Fasch gegründet). Thibaut hingegen baute erst mühsam um jene Zeit (1816) seine Notenbibliothek und seinen Singverein in Heidelberg auf. Jedenfalls war er der Eifrigste, Bach-Manuskripte zu bekommen, während Zelter es schon lange viel leichter gehabt hatte, sie kennenzulernen, und mit Goethe gern daran dachte, aufgestöberte Bach-Manuskripte an Thibaut zu schicken, in der Erkenntnis, daß sie nirgends besser aufgehoben waren.

Daß eine bestimmte Sorte von Musikschriftstellern eifrigst bemüht war und noch ist, Mendelssohn allein alle Verdienste um die Bach-Wiedergeburt nachträglich zuzuschreiben, sollte nun einmal endlich in ihrer aufdringlichen Fälschung erkannt und zurückgewiesen werden.

Forkel und Rochlitz hatten schriftstellerisch vorgearbeitet. Aber eine warme, tatbereite Bach-Be-

geisterung kann man beim jungen Zelter noch keineswegs feststellen. Selbst seine Mannesjahre verlaufen noch unerweckt. Sein Briefwechsel mit Goethe (Ed. Reclam) zeigt erst am 9. Juni 1827 den wirklichen Durchbruch seiner ganzen Bach-Verehrung zur Tat: Bach ist „ein Dichter der höchsten Art . . . . Alles erwogen, was gegen ihn zeugen könnte, ist dieser Leipziger Kantor eine Erscheinung Gottes: klar, doch unerklärbar", und er setzt selbstbewußt hinzu: „Du hast mir Arbeit gemacht, Ich habe Dich wieder ans Licht gebracht." (Band II, S. 481 ff.)

Das war 11 Jahre nach seinem Besuch bei Thibaut und 13 Wochen vor Mendelssohns Besuch bei Thibaut (20. September 1827). Erst daraufhin, im Winter 1827, beginnt Mendelssohn, Thibauts Singverein nachzuahmen, indem er allwöchentlich (Samstags) in seinem Elternhause Sangesfreudige versammelt und am Flügel (wie Thibaut) alle Stimmen zusammenhält in vielstimmiger alter Kirchenmusik, darunter Bach und viel Händel, durchaus wie bei Thibaut. Erst bei diesen seinen Dirigierübungen fiel es seinem Baritonisten, dem Opernsänger Eduard Devrient, ein, unbedingt die Jesuspartie der „Matthäuspassion" Bachs singen zu wollen. Er, nicht Mendelssohn, war die treibende Kraft, die nicht ruhte, bis die an sich keineswegs so großen Widerstände Zelters und des Vorstandes der „Singakademie" überwunden waren und Mendelssohn entdeckte, daß sich seine frühe Ruhmbegierde ja auf diesem vorgezeichneten Wege glänzend sättigen ließe. Dann allerdings war er dabei und spielte mit Virtuosität die Rolle des Prinzen, der die verwunschene Braut, die seit genau hundert Jahren schlief, mit Theatergesten wachküßte. Man lese nur unvoreingenommen „Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich" von Eduard Devrient, um da klar zu sehen!

Die Darstellung der meisten Mendelssohn-Biographen (besonders Lampadius, Reißmann, E. Wolf, selbst Dahms), die das Verdienst des 20jährigen um die Wiederaufnahme der „Matthäuspassion" tendenziös übertreiben, ist unhaltbar und ebenso ungerechtfertigt, wie die andere Zweckbehauptung, Richard Wagner sei zu seinem „Fliegenden Holländer" durch Heinrich Heines frivole Geschischte in den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" begeistert worden.

Mendelssohn selbst bekannte in seinem Brief aus Heidelberg vom 20. September 1827 an seine Mutter, welch bedeutsame Anregungen ihm sein Besuch bei Thibaut kurz zuvor gegeben habe und welchen Dank er ihm schuldig sei, schickt aber recht überheblich für einen 18jährigen voraus: „Der Mann weiß wenig von Musik, selbst seine historischen Kenntnisse darin sind ziemlich beschränkt, ich verstehe mehr davon als er — —, doch habe ich unendlich von ihm gelernt."

Daß Thibaut schon 1827 nicht nur als großer Idealist gewaltigen moralischen Einfluß in ganz Deutschland besaß, sondern auch bereits eine nicht zu unterschätzende reale Macht geworden war, beweisen die Aufforderungen der Eltern Mendelssohns, er solle in Heidelberg Thibauts Bekanntschaft suchen. In diesem Sinne schrieb ihm die Mutter; doch Mendelssohn freute sich, bereits ohne ihre briefliche Anregung Thibaut kennengelernt zu haben. Und zwar ging er nicht nur wegen des schlechten Wetters in die Karlstraße zu Thibaut, sondern auch, weil er in Thibauts Büchlein „Von Reinheit der Tonkunst" gelesen hatte, daß er alte Vertonungen von „Tu es Petrus" besäße, die er gern gesehen hätte, weil er gerade selbst diesen Text vielstimmig vertonen wolle. Er wurde später in Mendelssohns Nachlaß, 19stimmig als op. 111 (Nachlaß Nr. 40) veröffentlicht. Mendelssohns ganzer Brief, selbst wie er von seinem Schwager S. Hensel „Die Familie Mendelssohns" (Berlin 1879) veröffentlicht wurde, spricht sehr für Thibaut und sehr gegen den frühreifen Jungen, so nett er auch plaudern kann. Schlimmer als er waren freilich seine späteren Lebens- und Hofdichter, getarnte Sendlinge des vorrückenden Judentums.

Daß Thibaut schon vor 1825 Bach aufführte (in seinem Singverein) geht auch aus der Vorrede des XLVI. Bandes der Bachgesellschaft (S. 301) hervor. Freilich hatte er unendliche Schwierigkeiten, Bach-Manuskripte zu bekommen, zumal A-Cappella-Sachen, die er ja allein in seinem Singverein aufführen konnte. Neben Devrients Erinnerungen sei als Bericht über die vielgenannte Aufführung der Matthäuspassion 1829 noch der Brief von Fanny Mendelssohn (der Schwester) vom 22. März 1829 genannt, der ebenfalls in S. Hensels (ihres Mannes) Veröffentlichung „Die Familie Mendelssohn" im I. Band auf S. 205—210 nachzulesen ist. Devrient erzählt, daß Mendelssohn, der sonst nie von seiner jüdischen Herkunft sprach, mitten auf dem Opernplatz Berlins losgeplatzt sei, daß ein Komödiant und ein Judenjunge den Deutschen ihre höchste Musik zurückbringe. Selbst Devrient wunderte sich über das Einmalige dieses Vorkommnisses. Um so heller strahlt uns Thibaut in neuem Lichte!

Übrigens stimmt es keineswegs, daß Mendelssohn erst mit seinem Besuch 1827 in Heidelberg unter den Einfluß Thibauts geriet. Er kannte Thibauts Werk „Von Reinheit der Tonkunst",

hat aber auch von seinen Lehrern Zelter und Bernhard Klein (bei diesem scheint er nur kurz im Unterricht gewesen zu sein, wohl weil sich Klein hauptsächlich für Kirchenmusik interessierte, die den jungen Mendelssohn nur ganz gelegentlich beschäftigte) viel über Thibaut erzählen hören, wohl auch im Kreise um Goethe und im sehr gastlichen Elternhaus von ehemaligen Heidelberger Studenten, darunter wohl Kugler, der später in Mendelssohns Verein mitsang, wie er schon bei Thibaut mitgesungen hatte. Franz Kugler, der große Kunsthistoriker, wandte sich nach seiner Heidelberger Studienzeit in Berlin der Baukunst zu; 1840 gab er die „Geschichte Friedrichs des Großen" heraus, die von Menzel illustriert wurde. Bald nach Mendelssohn kam sein späterer Freund Robert Schumann zu Thibaut nach Heidelberg (1829). Sein musikalisches Interesse war damals so vorwiegend durch seine Liebe zum Klavier bedingt, daß freilich zunächst Thibauts Anregungen noch nicht aufgehen konnten. So sehr er auch wiederholt von Thibaut in seinen Briefen an die Mutter schwärmte, trennte beide vorerst Thibauts hartes Urteil gegen jede zeitgenössische Instrumentalmusik, obwohl er (nach Baumstarks Erinnerungsblättern) Bachs und sogar Beethovens Klavierwerke ausnahm. Doch hatte Thibauts Jahrzehnte bereits andauernder Einfluß in Heidelbergs Hausmusikleben eine gewisse Bach-Pflege geweckt, von der schon Zelter bei seinem Besuche in Heidelberg 1816 Proben erleben konnte. In seinen Briefen aus Heidelberg und Baden erzählt er, daß eine Tochter des Professors Paulus ihm sehr anständig Bach auf dem Flügel vorspielte. Auch der erste namhaftere Universitätsmusikdirektor (dieser Titel war allerdings noch nicht offiziell) Hoffmann, der 1810 viel mit Karl Maria von Weber in Heidelberg musizierte und konzertierte, scheint Bach verständnisvoll beachtet zu haben, zumal sein Lehrer Abt Vogler bereits in der Pfalz während seiner Mannheimer Tätigkeit, dann auch von Darmstadt aus ein gewisses Verständnis für Bach bewies.

Freilich zeigte der junge Schumann nach außen hin auch in seinen beiden Heidelberger Semestern mehr Neigung zu Schuberts Klaviersachen, sogar zu Moscheles, seinen „Alexandervariationen" und Hummel, aber Thibauts Anregungen sollten doch sehr bald schöne Früchte zeitigen, sobald sein Handübel ihn von seinen Virtuosenträumen abzog. Und als er seine „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" niederschrieb, gedachte er mit Wärme seines alten Lehrers: „Ein schönes Buch über Musik ist das „Über Reinheit der Tonkunst" von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst." An Thibaut dachte er wohl auch, als er weiterfuhr: „Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch." Und: „Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren. — —" Dies hat ihn bei Thibaut langsam, aber sicher von Moscheles zu Bach geführt.

Psychologie der Musik

Bemerkungen zu einem Buch von R. Müller-Freienfels.

Von Kurt Herbst, Berlin.

Professor Müller-Freienfels schreibt in der Einführung zu seiner „Psychologie der Musik" (Verlag Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin, 1936), daß er ganz selbständig zu allen musikalischen Grundfragen Stellung nehmen will. „Selbständig" faßt er u. a. sogar als ein Unabhängig von seinen anderen fachpsychologischen Werken auf und erwähnt nur als hauptsächlichstes unterstützendes „Belegmaterial" die „jahrelangen Nachprüfungen und Versuche bei Laien wie Berufsmusikern". Trotz dieser, ausführlich umschriebenen Einstellung bindet sich der Verfasser, wenn auch unerwähnt, sehr stark an seine psychologische Grundanschauung, und zwar bisweilen in einem solchen Maße, daß derjenige, der sich durch den spezifisch eigengesetzlichen Wert der M. Fr.'schen Darlegungen hindurchgelesen hat, eine Lösung für das Thema „Psychologie der Musik" nicht erkennen kann. Was wir dabei mit der Bezeichnung „eigengesetzlicher Wert der Darlegungen" sagen wollen, ist zunächst ein Hinweis auf wertvolle Feststellungen des sehr musikinteressierten Psychologen, die den zweiten Teil, bzw. die zweite Hälfte des Buchumfangs ausfüllen: So etwa die grundsätzliche Zurückweisung aller räumlichen und überhaupt dinghaften Tonvorstellungen, soweit ihnen (den Tönen) dadurch in Verbindung oder gar mit Hinweis auf die Außenwelt „feste Eigenschaften" zugeschrieben werden sollen. Des weiteren die Untersuchungen über den „Gefühlsgehalt der Musik", die eigentlich manchen psychologisierenden Musiktheoretiker auf seinen eigentlichen Aufgabenkreis verweisen sollten.

In der ersten Hälfte des Buches begegnen wir

dagegen einer Reihe von umständlichen und sehr problematischen Formulierungen. Umständlich nennen wir beispielsweise solche Aussprüche wie über Joh. Seb. Bach: „Der Stil J. S. Bachs ist einerseits in dessen Persönlichkeit verwurzelt, er paßt sich jedoch auch den besonderen Gestaltforderungen an, die das Barockpublikum an die Tonkunst stellte. Der seelische Gehalt seiner Fugen entstammt Bachs Persönlichkeit, die Kunstform der Fuge selbst war von der besonderen musikalischen Bildung seiner Zeitgenossen gefordert. Insofern stellen uns auch die objektiven Kunstwerke psychologische Forschungsaufgaben." Außerdem zeigt sich schon hier eine problematische Auffassung, die, wie wir nachher erkennen müssen, für die Gesamteinstellung des Verfassers charakteristisch ist. Man kann nämlich keine Psychologie der Musik treiben, ohne vorher die musikalischen Vorgänge und Grundbeziehungen als solche genau festgestellt zu haben.

Um dies bereits an dieser, wenn auch für das Buch nicht besonders ausschlaggebenden Stelle zu zeigen, sei daran erinnert, daß jeder Komponist, wie es somit auch bei Joh. Seb. Bach der Fall war, gleichermaßen in einen bestimmten Musikstil hineingeboren wird, dessen Hauptmerkmale wir „theoretisch" besonders nach zwei Stellen hin erfassen können: Es ist dies einmal der musikalische Ausdruck, wie er sich in der Art der Tonbeziehungen — man denke hierbei hauptsächlich an die Intervallverhältnisse und ihre sogenannten Funktionsbeziehungen —feststellen läßt, und zweitens die musikalische Form, durch die die (harmonische und melodische) Gestaltung solcher Tonbeziehungen ihr bestimmtes und ausgeglichenes Gepräge erhält. Jedoch handelt es sich bei diesen Hauptmerkmalen um eine gedankliche Trennung, die wir zu musiktheoretischen, musikpädagogischen und ähnlichen Zwecken vornehmen, — eine Trennung von musikalischen Eigenschaften, die in Wirklichkeit nicht für sich allein bestehen, sondern erst in ihrer geschlossenen Einheit das Wesen der Musik ausmachen. So lernt auch Bach in den Musikwerken seiner Zeit, in deren harmonischen und melodischen Ausdruck sowie in deren Formbildungen den Musikstil seiner Zeit kennen. Da nun alle Musik zugleich der Ausdruck eines allgemein-seelischen Erlebnisvermögens ist und Bach sowohl nach dieser seelischen wie auch nach der musikalischen Seite hin eine sehr starke und schöpferische Persönlichkeit ist, gelingt es ihm, diesen Musikstil seiner Zeit mit allen seinen musikalischen Eigenschaften in künstlerisch eigener Weise entscheidend umzugestalten.

Was nun hierbei das Wesentliche gegenüber dem obigen M. Fr.'schen Zitat ist, besteht darin, daß M. Fr. ohne weiteres den seelischen Ausdruck mit dem musikalischen Ausdruck, wie er in dem klanglichen Funktionsgehalt der Tonbeziehungen besteht, anscheinend gleichgesetzt oder gar den musikalischen Ausdrucksgehalt als notwendige musikalische Eigenschaft übersieht und die musikalische (Fugen-) Form in sinnwidriger Weise für die (Bach'sche) Musikentwicklung isoliert. Aber selbst wenn sich M. Fr. bei der Unklarheit solcher Fragen zum Teil auf die Haltung einer bisherigen Musiktheorie beziehen kann, so spielt darüber hinaus schon hier wie auch bei den nächstfolgenden Stellen des Buches eine allerwichtigste Frage der Musikpsychologie mit, deren Behandlung durch M. Fr. wir in keiner Weise zustimmen können:

Wie eben gesagt, handelt es sich bei der Tonkunst um einen Ausdruck unseres Gefühlss und überhaupt Erlebnisvermögens, der vom Komponisten seinem Erlebnisrhythmus nach musikalisch „dargestellt" wird, und zwar so, daß das fertige Musikstück einen gleichen oder ähnlichen Erlebniseindruck beim Musikhörer hervorzurufen vermag.

Was wir im engeren, gleichermaßen absolut musikalischen Sinne als Musik bezeichnen, sind die zur künstlerischen Einheit gestalteten musikalischen Mittel, die bei ihrer Wirksamkeit ein bestimmtes Erleben in uns hervorrufen können, und die weiterhin als musikalische Mittel bei ihrer Kulturverbundenheit mit dem Wesen und der bisherigen Entwicklung der Musik für den betreffenden Kulturkreis eine allgemeingültige Bedeutung haben. Hierbei treten zwei Gebiete hervor, und zwar einerseits die Musik mit allen ihren musikalischen Eigenschaften (Merkmalen), die in ihrer Geschlossenheit das Wesen der Tonkunst ausmachen. Andererseits ist es unser unbegrenztes Gefühls- und Erlebnisvermögen, das in einem bestimmten Verhältnis zur Tonkunst steht. Wohl hat sich das Wesen der Musik unmittelbar „aus dem Erleben und Gefühlsvermögen heraus entwickelt". Jedoch hat sich der musikalische Ausdruck und seine Forderungen allmählich so verselbständigt, daß die Musik trotz ihrer unmittelbaren Gefühlsbetontheit ein sehr geschlossenes und eigengesetzliches Verhältnis zum allgemeinen Erlebnisvermögen einnimmt.

Eine „Psychologie der Musik" muß sich also einmal mit dem allgemeinen Gefühlsleben und Erlebnisvermögen, soweit es gilt, vom Allgemein-Seelischen her die Beziehungsmöglichkeiten mit

der Musik und ihrem Wesen klarzulegen. Das setzt aber wiederum voraus, daß die Musik ihrem Wesen und ihren spezifisch musikalischen Eigenschaften nach richtig erkannt ist, um sodann genau beobachten zu können, wo und wie das Musikalische und das Allgemein-Seelische ineinander übergreifen.

Diesen Standpunkt vertritt übrigens auch M. Fr. zu Beginn seines Buches, aber leider nur dem Wortlaut nach. Er stellt in diesem Sinne die Frage nach der „Einheit der Musik" allen seelischen Vorgängen, die mit dem Musikerleben verbunden sind, voraus; er sagt weiterhin: „Stets aber hat es die Psychologie mit Tatsachen und Erklärungen zu tun."

Er sieht aber die zu erklärende Tatsache nicht in dem Wesen der Musik und dem grundlegenden Beziehungsverhältnis aller musikalischen Eigenschaften. Er greift vielmehr diese einzelnen (harmonischen, melodischen, rhythmischen u. a.) Eigenschaften aus dem musikalischen Vorgang für sich heraus und setzt hier mit psychologischen Betrachtungen ein, und zwar in einer so überstürzten Weise, daß sich der Leser mitunter fragen muß, ob er im theoretischen Bereich der Musik oder der Psychologie ist. Diese letzte Erklärung mag vielleicht etwas grob klingen, weil M. Fr. bei seinen Untersuchungen sehr genau vorgeht und auch das, was er sagt, innerhalb seines Standpunktes genau begründet. Dies schließt aber leider nicht aus, daß er damit seine Aufgaben gegenüber dem gewählten Thema in methodisch äußerst unzweckmäßiger Weise behandelt. So beginnt er u. a. sogar bei dem Hinweis auf das „Material der Musik" mit tonphysiologischen und tonpsychologischen Feststellungen in der Meinung, im „einfachen" Ton seien „bereits die grundlegenden Kunstformen der Musik: Rhythmus, Harmonie und Tonskala keimhaft vorgebildet".

Auch dieses letzte Zitat verlangt schon wieder eine Reihe von Fragestellungen. So müßten wir u. a. einwenden, daß das unmittelbare Gestaltungsmaterial der Musik ja gar nicht die einzelnen Töne sind, sondern die bereits oben schon einmal erwähnten Tonbeziehungen und deren funktionale Ausdrucksbedeutung, die jeweils dem seelischen Erlebnisrhythmus von Spannung und Entspannung entspricht. Nun könnte hier der Verfasser vielleicht entgegnen, daß sich diese Tonbeziehungen da erst aus dem „einfachen" Tonmaterial entwickelt haben. Aber damit kämen wir in einen weiteren Kreis der historischen Betrachtung über das Verhältnis zwischen Musikentwicklung und der jeweils zeitgenössischen musikalischen Erlebnisauswirkung hinein. Eine solche historische Untersuchung kann wohl eine feststehende Ansicht über das Wesen der Musik erhärten, aber keineswegs ersetzen.

Verweisen wir abschließend auf musikpsychologische Abhandlungen der zurückliegenden Jahre, die hauptsächlich aus dem Lager der Musikwissenschaft kamen. Sie waren fast durchweg zu einer Kurzlebigkeit verurteilt, weil sie sich gar nicht die Mühe machten, die verschiedenen Begriffskreise vom Wesen der Musik und vom Wesen des Allgemein-Seelischen erst einmal für sich zu betrachten und dann hierauf bestimmte und klare Erkenntnisse aufzubauen, wie sie der Musikpraxis entsprechen und die Musikpraxis selbst fördern können; denn beispielsweise kann sich jeder junge Musiker, ob er es zugibt oder nicht, durch eine innere Klarheit vom Wesen und Sinn seiner Tätigkeit sowie durch eine klarbewußte musikalische Selbstbehauptung wesentlich festigen. Müller-Freienfels vermochte aber trotz seiner einführenden Hinweise diesen bisherigen Fehler nicht ausgleichen, weil er trotz der Vorbetonung einer „selbständigen Stellungnahme zu allen Grundfragen" keinen neuen geschlossenen Beitrag über das eigentliche Wesen der Musik gebracht hat. Statt dessen hat er zu frühzeitig mit psychologischen Erwägungen eingesetzt und somit in Anlehnung an seine vorwiegend psychologische Haltung die thematischen Verpflichtungen gegenüber dem Wesen der Musik „selbständig" behandelt.

Thomas Arne, ein englischer Liederkomponist (1710-1778)

Von Hubert Langley, London.

In den letzten Jahren ist in England und in anderen Ländern viel getan worden, um die englische Musik bekanntzumachen. Viel Aufmerksamkeit wurde auf Byrd, Purcell und auf einige neuzeitliche Komponisten verwandt, so daß es jetzt an der Zeit ist, Dr. Arne als den berühmtesten aller englischen Liederkomponisten vor die Öffentlichkeit zu bringen. Während seines Lebens hatte Arne mehr Ruhm und Erfolg als irgendein anderer englischer Musiker. Ihm verdankt England sein großes Nationallied und mannigfaltige andere Vokalmusik. Abgesehen von den letzten

Jahren war Dr. Arnes' Name auf dem Kontinent gänzlich vergessen; aber auch in England wurde seine Musik, mit Ausnahme der bekannten Shakespearelieder, vernachlässigt.

Der Hauptgrund für diese Vernachlässigung ist wohl in der Tatsache zu suchen, daß Arne ein Zeitgenosse Händels war. Der Glanz dieses großen sächsischen Genies überschattete damals alle anderen musikalischen Lichter. Tatsächlich hat sich Arnes Stil auch im wesentlichen an dem Vorbild Händels gebildet. Dann aber hat er seinen eigenen Stil gefunden und eine ausgesprochene Eigenart entwickelt. Die beiden Musikkritiker Burney und Fétis stimmen darin überein, daß Arne ein künstlerisches Genie und nicht etwa ein sklavischer Nachahmer Händels war. Während des ganzen 18. Jahrhunderts gehörte Dr. Arne zu den großen Persönlichkeiten des englischen Musiklebens. Er komponierte Maskenspiele und komische Opern für die Londoner Theater in Drury Lane und Covent Garden. Ihm verdankt England ein ausgezeichnetes Oratorium sowie einige Ouvertüren und Konzertstücke, die in der Instrumentalmusik jener Zeit an hervorragender Stelle standen. Dr. Arnes Ruhm setzte sich bis ins nächste Jahrhundert fort, sein Maskenspiel „Comus" blieb 150 Jahre hindurch wahrhaft volkstümlich. Dann aber ließ das Interesse für Arnes Musik nach. Schließlich wurde sie, von einigen wohlbekannten Liedern abgesehen, gänzlich vergessen, so daß heute auch nicht ein einziges Werk von Arne öffentlichen Aufführungen zugänglich ist. Allerdings hat man in den letzten Jahren Auszüge aus den Arneschen Manuskripten gemacht und die Musik in privaten Kreisen aufgeführt. Aber stets geschah das in kleineren Umfang. Dabei zog Arnes Musik so große Aufmerksamkeit auf sich, daß man in England die Zeit für gekommen hält, diese Musik wieder zu erwecken, von der Burney einmal sagte, daß sie die Purcells an Leichtigkeit, Grazie und Abwechslung tatsächlich noch überträfe.

Thomas Arne wurde 1710 in der King Street in London, nicht weit von Covent Garden, geboren. Er war der Sohn eines Möbelhändlers und „coffee-makers". Sein Vater wünschte, daß er die Rechte studierte, und schickte ihn deshalb nach Eton. Von seinem Leben dort wissen wir nur so viel, daß er seine Mitschüler ärgerte, wenn er auf einer schrecklich heiseren Flöte spielte. Mit Recht ist heute Eton stolz auf Arne. Sein Bild hängt in der Bildergalerie unter den alten Etonschülern, die sich im späteren Leben ausgezeichnet haben. Unter den vielen großen Staatsmännern, Soldaten, Prälaten und Schriftstellern ist er hier der einzige Musiker.

Arnes Vater mußte feststellen, daß es völlig nutzlos war, seinen Sohn von seinen natürlichen Neigungen abzubringen. Er gab seine urspünglichen Pläne mit ihm auf und unterstützte die erste musikalische Unternehmung seines Sohnes finanziell. Dies war die Aufführung einer Oper, die Arne unter Zugrundelegung von Addisons „Rosamund" komponiert hatte. Damit begann Arnes Ruhm. Er war erst 20 Jahre alt und fand den Beifall des ganzen musikalischen Londons. Arnes Schwester Susanna, die später als Mrs. Cibber berühmt wurde, hatte die Hauptrolle in dieser Oper und erntete dabei selbst ihren ersten großen Erfolg. Sie war es, die zehn Jahre später den ersten Contralto in Händels „Messias" sang und während der Dubliner Missias-Aufführung den Dekan von St. Patrick bei der Stelle „Er wurde verspottet" so tief rührte, daß dieser vor der großen Zuhörerschaft ausrief: „Frau, dafür sollen dir alle deine Sünden vergeben werden!"

Auf Arnes „Rosamund" folgte während der nächsten sechs Jahre kein weiteres wichtiges Werk. Im Jahre 1738 wurde John Miltons Maskenspiel „Comus" in London für die Bühne angenommen und durch einen Dr. Dalton, Domherrn der Worcester Kathedrale, noch erheblich erweitert. Für diese seltsame Mischung Miltonscher und Daltonscher Dichtung sollte nun Dr. Arne die Musik komponieren. Er tat es mit so glänzendem Erfolg, daß er von dem Augenblick an, in dem die darin enthaltenen und wirklich bezaubernden Arien zum ersten Male gehört wurden, zum ersten englischen Komponisten seiner Zeit erklärt wurde. Obwohl der Stil dieser Musik noch stark an Händel erinnert, sind seine Lieder von einer Frische, einer natürlichen Leichtigkeit und Grazie, die durchaus spontan und eigenartig sind. Mit diesem wahrhaft großen Werke aber hatte Arne einen so hohen Maßstab geschaffen, an dem seine folgenden Werke kaum gemessen werden können.

Zwei Jahre später erschien ein weiteres Maskenspiel, „Das Urteil des Paris", dem Arne den Text von W. Congreves Dichtung zugrundegelegt hatte. Die Musik besteht aus einer Aufeinanderfolge von schönen Arien und einem Trio für drei Göttinnen, alle im besten Stil des Komponisten, so daß dadurch sein Ruhm weiter stieg.

1740 aber erschien das Maskenspiel, das für alle Zeiten denkwürdig wurde, weil es Arnes Beitrag zur Geschichte Englands enthielt. Es war dies die berühmte Ode zur Ehre Großbritanniens, die heute

die ganze Welt als „Rule, Britannia" kennt. Diese glänzende Ode, die später fälschlicherweise Händel zugeschrieben wurde, gehörte zum Finale des Maskenspieles „Alfred", das für ein Gartenfest des Prinzen von Wales in seinem Haus am Ufer der Themse in Cliveden komponiert wurde. Das Gartenfest fand zur Erinnerung an die Thronbesteigung des Hauses Hannover statt. Als Solist wirkte Lowe mit, den Burney für den glänzendsten Tenor, den er je gehört hätte, erklärte. Noch andere schöne Gesänge enthält das Maskenspiel „Alfred", darunter (mit Oboe obbligato) „Die Ehre naht, ein grauer Pilger", eines der ergreifendsten und wundervollsten Lieder, das Arne je komponiert hat.

Damit hatte Dr. Arne die Höhe seines Ruhmes erreicht. Ganz England und Irland sang die Lieder aus seinen drei Maskenspielen. Arne selbst erlebte glänzende und erfolgreiche Wochen in Dublin, wo u. a. auch Händel und der berühmte Schauspielre David Garrick anwesend waren. Schließlich wurde Arne zum Musikdirektor des Drury Lane-Theaters ernannt; als solcher arbeitete er in enger Verbindung mit David Garrick. Dank dieser Tätigkeit Arnes sind dann auch die einzelnen Lieder aus Shakespeares Werken entstanden. Diese sind zwar kleine Meisterwerke in ihrer Art, zeigen Arnes Können jedoch keineswegs in seiner ganzen Größe. Aber kein anderer Komponist hat so köstliche Melodien geschaffen oder den Geist der Shakespeareworte so prachtvoll wiedergegeben.

In späteren Jahren hat Dr. Arne die reizende Cecilia Young geheiratet, an deren Stimme Burney so große Freude hatte. Cecilia Young sang die führenden Sopranrollen in Arnes Maskenspielen und ebenso in zahlreichen Händeloratorien. Eines Tages aber trennte sich Arne von ihr und ließ sie in großer Armut und Verzweiflung zurück. Erst 20 Jahre später versöhnten sie sich wieder und lebten in den letzten sechs Monaten vor des Komponisten Tode noch glücklich zusammen.

Hätte Dr. Arne größeren Ehrgeiz und mehr Arbeitswillen gehabt, dann hätte er seine künstlerische Begabung besser ausgenützt und sich in seinem Kunstschaffen auch mehr noch der feineren Choralmusik zugewandt. Aber er besaß keinen allzu starken, verläßlichen Charakter. Und so begnügte er sich in der Mitte seines Lebens mit dem Komponieren von komischen Opern und anderer Musik, die seines Genies tatsächlich wirklich unwürdig waren, wenn sie auch manches Schöne enthielten. Seine Oper „Artaxerxes", die infolge eines wenig anspruchsvollen Publikums als sein erfolgreichstes Werk betrachtet wurde, ist voll von italienischer Künstlichkeit und sinnlosem Liederschmuck, die seine kritischeren Zeitgenossen nicht wenig abstießen.

Es existieren noch zwei wichtige Choralwerke, die zeigen, was Arne auch auf diesem Gebiet zu leisten vermochte. Beide werden als Manuskripte im Britischen Museum aufbewahrt.

Das erste dieser Werke ist „Judith", das sieben glänzende Chöre und viele schöne Arien besitzt. „Judith" wurde 1761 komponiert, und Arne selbst hielt dies für sein bestes Werk. Bei seiner Erstaufführung im Jahre 1773 hörte man zum ersten Male Frauenstimmen in einem Oratoriumchor. Arnes Chöre erinnern stark an Händel und enthalten viel von dessen dramatischer Kraft. Einer der Chöre ist bemerkenswert wegen seiner lyrischen Schönheit.

Das zweite Choralwerk ist vom ersten gänzlich verschieden. Es ist dies ein kurzes „Requiem" und besteht aus fünf Teilen. Arne hat es 1770 aus Anlaß des Begräbnisses eines Freundes komponiert. Da er katholisch war, muß man annehmen, daß er auch für seine eigene Kirche manches komponiert hat. Jedoch ist nichts davon erhalten geblieben außer dem soeben erwähnten kleinen Werk, das sich von all der anderen Arneschen Musik, die wir kennen, unterscheidet. In Stil und Temperament ist es italienisch, von Händels Einfluß ist hier nichts zu spüren. Es hat drei kurze Solos und vier kleine Choralteile, die sich durch Schönheit und Zartheit auszeichnen; die Spieldauer beträgt 12 Minuten. Der britische Rundfunk hat das Requiem bereits aufgeführt. Es fand so großen Beifall, daß es wiederholt werden mußte. Bei einigen Gelegenheiten hat man kürzlich auch Arnes Ouvertüren und Sonaten gehört. Eine Sonate für 2 Violinen und (bezifferten) Baß wurde vom Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig herausgegeben, seine „Harpsichord Lessons" hört man dann und wann bei Klavierkonzerten.

Wann immer man Arnes Musik hört, macht sie einen unmittelbaren und tiefen Eindruck auf Musiker und andere Zuhörer. Die verheißungsvollen Anzeichen einer „Arne-Renaissance" sind bereits vorhanden. Obwohl Arne weder Prophet noch Evangelist war wie etwa Händel und Bach, so war doch auch er mit den Gaben des musikalischen Genies ausgestattet.

(Aus dem Englischen übertragen.)

Zu den Secco-Rezitativen in Mozarts Opern

Von Heinrich Franke, Berlin.

Mozart hat sein ganzes kurzes Leben deutsche Musik machen und ihr gegen die damals noch vorherrschende italienische zum Siege verhelfen wollen. Er war ein echt deutscher Künstler, er dachte, sprach und handelte so. Die Italiener erkannten rasch, welch geniale Kraft des Deutschen ihnen in Mozart gegenüberstand, und suchten ihn mit allen Mitteln beiseite zu schieben. Daß die Deutschen dabei mit ihnen gingen, statt für Mozart einzutreten und ihm zu helfen, kann vor dem deutschen Gewissen nur als Schmach und Schande bezeichnet werden. Unsere Schuld um Mozart ist groß, und wir haben eine schwere und große Wiedergutmachungspflicht an ihm.

Was soll man aber dazu sagen, daß auch jetzt noch Mozarts Arbeit um das Deutsche in der Musik sabotiert und dem Italienischen Vorspann geleistet wird?! Das geschieht nämlich, indem man in seinen Opern die artfremden italienischen Seccorezitative beibehält. Selbstverständlich ist man nicht verlegen, dafür eine Reihe von Gründen anzuführen; es sind etwa folgende:

I.) Man sagt, sie seien Mozarts Werk und müßten daher aus Werktreue beibehalten werden.

II.) Sie seien zu Lebzeiten Mozarts immer gesungen, also von ihm gebilligt worden.

III.) Ohne diese Seccorezitative wären Mozarts Opern nur Nummeropern; das geschlossene Musikdrama verlangt sie.

IV.) Die Schwäche der großen Sänger im Dialogsprechen macht sie notwendig.

V.) Der Opernapparat und die Sänger seien auf die Mozartopern mit Seccorezitativen eingestellt und außerdem gäbe es keine guten wirkungssicheren Dialoge.

Zu I.): Wie S. Anheißer in seiner neuen Ausgabe des „Figaro" im Vorwort ausführt, zeigt Mozarts Handschrift des Figaro nur 3 Bezifferungen des Basses in den Seccorezitativen. Von einem durchgehenden Komponieren derselben kann also bestimmt keine Rede sein. Im „Don Juan" liegt der Fall ähnlich. Wo Mozart aber Rezitative haben wollte, hat er sie richtig durchkomponiert, wie ein Blick in alle seine Opern zeigt. Hätte er die Seccorezitative haben wollen, so wäre es ihm ein Leichtes gewesen, sie auch zu komponieren. Daß er es nicht getan hat, beweist, daß er sie nicht wollte.

Zu II.): Aus der Tatsache, daß man zu seinen Lebzeiten die Seccorezitative sang, folgert nicht unbedingt, daß er sie geduldet, ja gebilligt hat. Eine ruhige Betrachtung der damaligen Opernverhältnisse zeigt, wie wenig aus dem damaligen Gebrauch der Seccorezitative auf Duldung oder gar Billigung durch Mozart geschlossen werden kann. Mozart mußte für einen völlig italienischen Opernbetrieb komponieren. Deutsche Opernsänger gab es fast gar nicht, und die wenigen, die doch schon vorhanden waren, sangen selbstverständlich auch italienisch und erwarteten es gar nicht anders. Daß Italienisch die eigentliche Gesangssprache ist, gilt ja heute noch als Axiom. Mozart mußte italienische Libretti verwenden und mit italienischen Sängern rechnen. Für diese war es aber eine Selbstverständlichkeit, den Dialog nicht zu sprechen, sondern dazu Seccorezitative zu improvisieren, wofür sich schon ein besonderes Schema herausgebildet hatte. Der Kapellmeister gab am Spinett den Einleitungsakkord, modulierte dazwischen gelegentlich nach Moll oder einer verwandten Tonart und schloß in der Tonart der Folgearie oder des Ensembles. Der Sänger leierte dazu den Text auf den Haupttönen des gegebenen Akkordes. Das Schema wirkte langweilig und abgegriffen, und Mozart wünschte mit seinen bezifferten Bässen wahrscheinlich etwas Abwechslung oder eine bestimmte Modulationsrichtung zu geben. Die Sänger und Sängerinnen waren damals allmächtig auf der Opernbühne; gegen sie vermochte der unbeachtete deutsche Komponist gar nichts. Er hatte sogar die größten Schwierigkeiten, sie zum korrekten Singen seiner Melodien zu bringen, wie er öfters klagt. Die improvisierten Seccorezitative ließ er eben durchgehen, weil er ja doch ohnmächtig gegen die Primadonnen und Primadonnerichs war. Er war zufrieden und mußte es sein, wenn seine wirklichen Kompositionen einigermaßen richtig gebracht wurden.

Zu III.): Das vollkommene Musikdrama war Mozart selbstverständlich durch die Opern Glucks bekannt, der seine Opernnummern durch völlig auskomponierte Rezitative, nicht Seccorezitative, verband. Solche Rezitative hat Mozart in allen seinen Opern. Das schönste ist wohl das des Sprechers in der Zauberflöte.

Das instinktsichere, natürliche Musikgenie Mozart war sich klar darüber, daß nicht jeder Text komponiert werden kann, ja nicht komponiert werden darf. Musik ist ihrem Wesen nach vertonte Darstellung eines Gefühls-betonten, Gefühls-gehobenen Inhaltes. Texte und Worte plat-

tester Alltäglichkeit können und dürfen nicht vertont werden, es sei denn in der Travestie. Das vollkommene Musikdrama ist nur möglich, wenn die Texte immer auf hohem Kothurn schreiten und nichts Plattes enthalten. Sie erhalten dadurch aber etwas Unnatürliches, was dem einfachen natürlichen Wesen Mozarts durchaus nicht entsprach. Seine Operncharaktere, besonders die heiteren, sollen natürliche Menschen in natürlichen Verhältnissen sein. Er fühlte instinktsicher, daß die Pointe nur im Dialog am besten gebracht wird und daß die aufklärenden und vorwärtstreibenden Momente der Handlung unbedingt gesprochen werden müssen. Und darin gibt ihm die Erfahrung auch in allem recht. Der normale Opernbesucher versteht nicht, was in den Seccorezitativen heruntergeleiert wird, der Zusammenhang in der Oper wird ihm nicht klar, die Gefühls- und Handlungsbegründung der Arien und Ensembles geht ihm nicht auf, zumal er die Gesangstexte meist auch nicht versteht; und so muß ihm die ganze Oper langweilig werden. Die schönen Melodien sterben dann an dieser Langweile. Das Publikum mag diese Opern nicht; und wenn sie gespielt werden, bleiben die Häuser leer. Mozarts Opern kommen auf den Aussterbeetat. Und das haben mit ihrem Geleier die Seccorezitative getan!

So wird am deutschen Musikgenie Mozart wahrhaftig nichts gut gemacht!

Zu IV.): Die Seccorezitative aber der Sänger wegen, die keinen Dialog sprechen können, beibehalten, heißt den Bock zum Gärtner machen. Die Oper ist nicht der Sänger wegen da, sondern umgekehrt. Die Sänger haben sich nach den Erfordernissen der Oper zu richten; die Oper braucht Sänger, die auch gut sprechen können, und solche, die es nicht können, gehören nicht auf die Opernbühne; sie müssen sich auf den Konzertsaal beschränken. Ihretwegen solche Opern wie die Mozarts und einen solchen Komponisten um seine schönsten Wirkungen zu bringen, das ist überhaupt nicht zu rechtfertigen, geschweige denn es zu verlangen.

Zu V.): Der letzte Grund für die Beibehaltung der Seccorezitative ist natürlich vollkommen haltlos, nichtsdestoweniger aber wohl der wirkungsvollste, weil er den nervus rerum, den hl. Geldbeutel, betrifft. Die notwendige Umstellung erfordert neues Einstudieren; und das kostet Geld. Es ist freilich auch wahr, daß es keine guten und wirkungssicheren Dialoge zu Mozarts Opern gibt. Die vorhandenen in der Sprache vor 150 Jahren wirken veraltet und wirklichkeitsfremd. Sie müssen natürlich umgearbeitet werden; sie müssen — mit Luther gesprochen — den Leuten ins Maul passen und prägnant sein, was z. B. von den in der „Zauberflöte" gebrauchten nicht behauptet werden kann. Sie schaffen, heißt Mozarts Opern in ihrer ganzen Schönheit herausheben und damit die große Wiedergutmachungspflicht an Mozart wenigstens zum kleinen Teil erfüllen.

Bis jetzt noch sind die beiden Dystichen leider zu wahr.

Sende uns Göttin der Töne bald einen neuen Propheten,
Der aus der Kunstwüstenei führ' uns ins Reich des Klanges!
„Sandte ich doch", spricht sie zürnend, „meinen Liebling hinab;
Mozart war's, aber ihr warft ihn ins Massengrab!"

Aus dem Leben von Jenny Lind

Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Vereinigten Staaten

Von Hans von Wagner-Dresden.

Die Geschichte von Jenny Lind ist eine der aufsehenerregendsten in der Welt; ihre Auswirkung war so groß, und ihre geradezu sagenhafte Entwicklung so erhaben, daß sogar wir, die wir keine Ahnung von ihrer Stimme haben, den Namen von Jenny Lind kennen.

Im Jahre 1820 in Stockholm geboren, wurde sie schon im Alter von 20 Jahren von dem schwedischen Volk sowohl als Sängerin wie auch als Schauspielerin angebetet, und über ganz Europa als die schwedische Nachtigall berühmt. Und als sie ins Ausland ging, wurde dieses blasse, schmächtige und einfache Mädchen, das flüchtig angesehen wie ein richtiges scheues Mädel vom Lande aussah, von Königen, Königinnen und Kritikern anerkannt, wo immer sie sang. Ihre Karriere wurde eine Folge von ununterbrochenen Triumphen in jedem Lande, das sie besuchte, und man bewunderte sowohl ihre Persönlichkeit, wie ihre Stimme.

Und doch war Jenny Lind noch im Jahre 1850 sogar dem Namen nach den meisten Leuten in den Vereinigten Staaten unbekannt. Merkwürdigerweise war es P. T. Barnum, der berühmte Zirkusmann, der für eine Zeit sein amerikanisches Museum, sein wolliges Pferd, seine ausgestopfte Meerjungfrau und andere Attraktionen aufgab,

und zuerst den Gedanken hatte, Jenny Lind nach Amerika zu bringen; und trotz der Tatsache, daß damals Musik in den Staaten noch sehr im Argen lag, machte er ein Geschäft mit Jenny Lind genau wie mit seinem Zirkus.

Barnum hatte darauf gerechnet, indem er „Das größte Musik-Wunder der Welt" nach den Vereinigten Staaten brachte, 50000 Dollar zuzusetzen, denn verärgert durch die Tatsache, daß sein Name so lange nur mit Humbug verbunden war, meinte, daß es diese Summe wert sein würde, seinen Ruf zu rehabilitieren. Und obgleich er Jenny Lind die damals ungeheure Summe 1000 Dollar für jedes der vereinbarten 150 Konzerte zahlen mußte, außer allen Ausgaben für die Reise ihrer Gesellschaft, baute Barnum ihren Ruf in Amerika so geschickt auf, daß die Tour ein großer finanzieller und künstlerischer Erfolg wurde.

Vielleicht war es ein Punkt, der Barnums Vorhaben zu einem sicheren Erfolg wendete, nämlich die Wohltätigkeit von Jenny Lind, die Barnum sehr geschickt für die Werbung ausnützte. Als ausgesprochen religiöser Charakter gab Jenny Lind im Jahre 1849 die Oper auf; sie glaubte, daß die Oper unmoralisch sei, und in Paris wollte sie überhaupt nicht singen, da sie entsetzt war über die Frivolität der Franzosen. Für Jenny Lind war die Wohltätigkeit einfach eine Notwendigkeit. Sie ging zu Barnum als Impresario, da er der einzige Amerikaner war, der keinen Vertrag auf Teilung von ihr verlangte, und weil sein Kontrakt es ihr ermöglichte, ein Hospital für arme Kinder in Stockholm zu gründen.

Barnum mietete einen Zeitungsmann, der Jenny Lind gehört hatte, und der ein bis zwei Seiten pro Woche schreiben mußte, solange sein Scharfsinn und Barnums Suggestionen aushielten. Diese Artikel erschienen in Amerika unter einem Londoner Datum, und erzählten von ihren persönlichen Eigenschaften, ihrer großartigen Aufnahme in Europa, und von ihrer einzigartigen Wohltätigkeit. Barnum setzte 200 Dollar für eine Hymne zu ihrem Empfang in Amerika aus, und unternehmende Verleger druckten Broschüren über ihr Leben. Ihr Bild erschien in jedem Schaufenster. „Jenny Linds musikalische Monatshefte" und „Jenny Linds Annalen" wurden sechs Monate vor ihrer Ankunft in Amerika herausgebracht. Einige Tage ehe sie in New York landete, erzählte der „Morning Courier & Enquirer" seinen Lesern, „daß sie die höchstgeehrte Künstlerin sei, die je nach Amerika gekommen sei. Diese und andere Vorschußlorbeeren peitschten die Zeitungsleser zu einem hohen Grad der Erwartungen auf.

Nebenbeibemerkt ist dieses Jenny-Lind-Fieber auch interessant in artistischen Annalen, da sowohl Kritiker wie Kenner an der Extase teilnahmen. Ihre Stimme muß allerdings die beste gewesen sein, die Europa je gehört hat, denn Kenner wie Chopin, Schumann und Richard Wagner und andere prominente Musiker, die ihr zujauchzten, hätten sich nicht von einem populären Enthusiasmus fortreißen lassen. Sie hatte einen brillanten und starken Sopran, dramatisch, biegsam und voll. Nach dieser Vorbereitung landete das „Jenny-Lind-Boot", die „Atlantic", im Hafen von New York am 1. September 1850. Es wurde begrüßt von einem Pandemonium von Pfeifen und Nebelhörnern, während mehr als 30000 Menschen ihr vom Ufer Willkommen schrieen. Zwölf Blocks der Weststraße waren mit Menschen bepackt, Fenster und Dächer waren besetzt, und die Sparren und das Tauwerk der Schiffe bevölkert von Leuten, die ihr Leben riskierten. Ein großer mit Blumen garnierter Triumphbogen zierte die Landungsstelle mit der Inschrift: „Willkommen Jenny Lind!" Und das Alles hatte Barnum im Stillen arrangiert, um den Glauben zu erwecken, daß ein offizieller Akt vorläge.

An der Landungsstelle hatte Barnum seine sämtlichen Angestellten aufgestellt, die, als Jenny Lind sich ihrer Equipage näherte, Bouquets und Blumen in dieselbe warfen, so daß beim Publikum und den Zeitungsreportern der Eindruck erweckt wurde, daß dies ein spontaner Tribut wäre. Als die Gesellschaft an Jenny Linds Hotel, dem „Irving House", anlangte, mußte die Polizei ihr eine Passage durch das Gedränge frei machen. Jauchzende Mengen belagerten das Hotel den ganzen Tag. Nachts halb eins begann die N. Y. Musical Fund Society eine Serenade, begleitet von 300 Feuerwehrleuten als Fackelträger. Der Broadway war vollständig blockiert, und die zuckenden Flammen der Fackeln beleuchteten Menschen auf Dächern, Laternenpfosten und Marquisenrahmen. Als Jenny Lind nach ein Uhr versuchte, sich zur Ruhe zu legen, war die Menge noch auf der Straße. Aber nicht nur einfache Leute belagerten Jeny Lind. Der Bürgermeister von New York machte ihr seine Aufwartung, und den ganzen Tag über wurde sie von den angesehensten Personen New Yorks besucht. Hutmacher, Schneider und Möbelhändler sandten ihr Dinge, die sie nach ihr benannt hatten. Wasserkaraffen mit ihrem Namen und Bildnis wurden verkauft. Lieder und Gedichte wurden ihr gewidmet, Tänze nach ihr genannt, und sogar das Reich der Männer besiegte sie indem eine Zigarre „Jenny Lind" getauft wurde.

Entschlossen, diese außerordentliche Popularität aufs Äußerste auszunutzen, beschloß Barnum, die Eintrittskarten für das erste Konzert zu verauk-

tionieren. 4000 Leute kamen an einem regnerischen Tag zu dieser Auktion, die von Anfang an lebhaftes Angebot brachte. Die erste Karte wurde an einen gewissen Genin, Hutmacher, verkauft, dessen Geschäft neben Barnums amerikanischem Museum lag. Das war der beste Geschäftstrick, den Herr Genin jemals gemacht hatte, denn am nächsten Morgen wußten mehr als zwei Millionen Zeitungsleser, daß er Hutmacher war. Einige Tage später, in Boston, wo die Eintrittskarten für das erste Konzert ebenfalls verauktioniert wurden, brachte die erste 625 Dollar, damals ein kleines Vermögen. Als Jenny Lind davon hörte, sagte sie nur: „Was für ein Narr!"

Die New Yorker Zeitungen vom 11. September 1850 spiegeln die fieberische Erregung, die in der Luft lag. Der „Herald" schrieb: „Jenny Lind ist augenblicklich die populärste Frau der Welt, — vielleicht die populärste, die es je gegeben hat."

7000 Personen besuchten das erste Konzert, und es erforderte zwei Reihen von Polizisten, die Zufahrt der Equipagen zu regulieren. Ungefähr 200 Boote ankerten am Ufer, in dessen Nähe die Konzerthalle lag, und tausende von Menschen lauschten den Tönen, die gelegentlich ins Freie drangen. Innen war der Saal ein Meer von Gasbeleuchtung. Vor der Bühne hing eine kolossale Girlande, die die Worte zeigte: „Willkommen süße Sängerin!" Es war ein atemloser Moment schweigender Erwartung. Die Türen im Hintergrunde der Bühne öffneten sich. Jenny Lind in einem weißen jungfräulichen Kleid kam graziös zwischen den Pulten der Musiker herunter. Dieses sanfte Gesicht in seiner ovalen Einfachheit starrte mit erschreckten, ernsten blauen Augen auf die ungeheure Menge, die tumultös auf die Füße sprang, sie zu begrüßen. Als Zeichen ihrer Würdigung verbeugte sie sich tief. Aber es war unmöglich, diesem lärmenden Enthusiasmus Einhalt zu gebieten. Das Rufen, Schreien, das Händewinken und wilde Jauchzen erschreckten sie panisch. Bei den ersten Noten von Bellinis „Casta Diva" zitterte und schwankte sie, so daß ihre nächsten Hörer fürchteten, daß sie vollständig zusammenbrechen würde. Aber sie gewann bald ihre Selbstkontrolle.

Nach dem Konzert machte Barnum bekannt, obgleich sie ihn gebeten hatte, ihre wohltätigen Handlungen nicht zu erwähnen, daß Mademoiselle Lind ihren Anteil am ersten Konzert, nämlich 10 000 Dollar, für wohltätige Zwecke stiften würde. Barnum gibt in seiner Autobiographie zu, daß er ohne die konstante Reklame mit ihrem Wohltätigkeitssinn das allgemeine Publikum nicht hätte erfassen, und ihre Amerika-Tour zu dem bekannten Erfolg bringen können. Er kannte eben seine Amerikaner.

In Washington wurde Jenny Lind ein nationaler Charakter. Am Morgen nach ihrer Ankunft ließ der Präsident der Vereinigten Staaten „Fillmore" seine Karte in ihrem Hotel abgeben. Den nächsten Abend brachten Barnum und Jenny Lind im Familienzirkel des Präsidenten im Weißen Hause zu. Henry Clay und Daniel Webster ersuchten um Vorstellung, und es wurde bald für die prominentesten Senatoren und Abgeordneten zu einer förmlichen Staatsangelegenheit, sie in ihrem Hotel zu besuchen.

Aber trotz der ungeheuren Ovationen, die sie in den meisten Städten erhielt, und trotz der unbegrenzten Popularität ihrer Konzerte wurde Jenny Lind unzufrieden mit Barnum als Impresario. Seine theatralischen Methoden, seine Hochdruck-Reklame, und die unaufhörliche Menge von Neugierigen, die ihr überall folgte, waren ihr zuwider, während Barnum sich sagte, daß solche Methoden notwendig waren, um Jenny Lind die kontraktlichen Summen zu bezahlen.

Dieser Zwiespalt erreichte seinen Höhepunkt in Philadelphia, wo Barnum das National Theater gemietet hatte, in dem kurz vorher ein Zirkus gehaust hatte. Das Ankleidezimmer von Jenny Lind roch wie ein Pferdestall, und nachdem sie Barnum begreiflich gemacht hatte, daß sie kein Pferd sei, löste sie bald darauf ihren Kontrakt, nachdem sie bereits 93 Konzerte gegeben hatte.

Nach ihrem Bruch mit Barnum war ihr Erfolg in den Staaten nur mäßig, aber die ursprüngliche „Jenny Lind Tour" hatte außer ihrem Gewinn für die beiden Beteiligten eine große Bedeutung auf die Entwicklung des Konzertlebens in den Vereinigten Staaten. Amerika war bis dahin von europäischen Koryphäen der Musik nicht beachtet worden, aber der Erfolg von Jenny Lind, der sowohl finanziell wie gefühlsmäßig viel größer war, als irgend einer ihrer europäischen Triumphe, zeigte auch anderen ausländischen Berühmtheiten die verlockendsten Möglichkeiten einer amerikanischen Tournee; ebenso regte es amerikanische Unternehmer zu Versuchen im eignen Lande an. Neue Konzerthallen entstanden in New York, Philadelphia und anderen Städten. Barnums Fähigkeiten als Reklamemann hatten zur Folge, daß Tausende sich zum ersten Male bewußt wurden, was sie bisher entbehrt hatten, und ferner, daß zum ersten Male ein tatsächliches Verlangen nach guter Musik sich in größerem Maßstabe einstellte. Obgleich Barnums Absichten keineswegs philantropisch waren, so wurde doch die Sache der Musik in den Vereinigten Staaten durch seine eigenartige Ausnutzung von Jenny Lind um viele Jahre vorgerückt.

Alte und neue Orchestermusik

Von Werner Korte, Münster.

Es bleibt nach wie vor erstaunlich, in welcher Fülle Komponisten und Verleger neue und alte Orchestermusik herausbringen. Es ist die Frage durchaus berechtigt, wie weit hier das Angebot einer angemessenen Nachfrage überhaupt entspricht, zumal da sich bei näherer Betrachtung herausstellt, daß sich vor allem die zeitgenössische Musik zum Teil in Bahnen bewegt, die kaum auf eine Zukunft hoffen lassen. Die Generationen beginnen sich jetzt deutlich von einander abzuzeichnen, ohne daß allerdings — mit Ausnahme der Jüngsten — der stilistische Ausverkauf des 19. Jahrhunderts auf eine allein beschränkt bliebe: der formale Einfallsreichtum der Strauß-Reger-Generation, ihr fundiertes handwerkliches Können verflachte bei den um ein bis zwei Jahrzehnte Jüngeren zu einer endlosen privaten Seelenreportage, die Begabung des Einzelnen fand keine gültige Verbindung zu einer sinnvollen überpersönlichen Beziehung. Die Generation, die nach dem Kriege das Wort ergriff, war entweder der abstrakten oder motorischen Vergewaltigung der Musik verfallen, oder aber glaubte sie im polyphonen Denken und Komponieren das vermeintliche Erbe Bachs wie auch Regers gewahrt zu haben. „Musik um der Musik willen" blieb aber auch hier die programmatische Einstellung; Musik als notwendiger und überzeugender Ausdruck einer überpersönlichen Haltung war unbekannter denn je. Nach der nationalsozialistischen Revolution drängt heute auf Grund einer neuen Einstellung zur Bedeutungslagerung des Künstlerischen im Leben unseres Volkes eine junge Generation nach, die die Berechtigung ihrer Musizierformen aus anderen Überzeugungen gewinnt als bisher, die auf neue melodische und formale Ergebnisse zu kommen trachtet, die im Handwerklichen zwar unbekümmert „primitiv" sich ausspricht, aber mit Recht es ablehnen kann, mit dem Maß dessen gemessen zu werden, was für die Musik der letzten Generationen als verbindlich angesehen worden ist.

Im Auf und Ab dieser Generationenfolge ist naturgemäß die mittlere augenblicklich am stärksten vertreten, d. h. jene Künstler, die zwischen Regerscher Harmonik und spätromantischer Scheinpolyphonie, zwischen wirkungssicherem Sensualismus und grüblerischem Pathos die eigene Haltung suchen. Niemand wird diesen Künstlern ihr Können, ihre ehrliche Überzeugung, ja ihr im einzelnen überragendes Talent absprechen, trotzdem bleibt ihr Schaffen privat, originalitätssüchtig und eine stete Wiederholung und Vermischung dessen, was ein Strauß, Reger, Pfitzner u. a. an geprägtem Erbe hinterlassen haben. Immerhin —, wir können (wie alle früheren Zeiten ebenfalls) nicht nur von Genies leben und die große Zahl guter und solider Könner hat stets die wenigen Großen umgeben und sich neben ihnen ihr Lebensrecht erworben und behauptet. So hat selbstverständlich auch heute eine große Zahl von Meistern der älteren Generation das Anrecht unserer Achtung; und wenn ihr Werk nicht mehr in die Zukunft weist, so verdienen sie nicht, unter die Gouillotine zukunftswütiger Jakobiner der Musik gezerrt zu werden. Diese Künstler wenden sich mit Vorliebe der ihnen vertrauten Konzertmusik zu, der Konzertsaal bleibt ihnen mit dem ihm eignen Publikum die Stätte ihrer musikalischen Äußerung. Die große Orchesterbesetzung, das spätromantische und programmatisch sensualistisch abgewandelte Kontrastprinzip der Klassik und die damit verbundene Faktur des Melodiestils, der motivischen Verarbeitung und der harmonischen Farbigkeit bleibt — mit gewissen persönlichen Eigenheiten verbrämt — fast bei all diesen Meistern gleich.

Aus der großen Zahl der Neuerscheinungen dieser stilistischen Gruppe liegen dem Referenten einige vor: Hermann Zilchers „Musica buffa" gefällt durch ihren plastisch und beherrscht gehandhabten Stil, dem eine klare Arbeitstechnik zu charakteristischen Wirkungen verhilft. Instrumentierung und knappe, konzentrierte Fassung der einzelnen Sätze werden dem dankbaren Werk sicherlich seinen Platz im Konzertsaal sichern, und selbst die Modekrankheit des Fugatos gewinnt, wenn ihr so reizvoll wie im Holzbläsersatz des 8. Stückes gehuldigt wird; ein Werk, das die Aufmerksamkeit unserer Musikdirektoren verdiente, oder auch eine willkomene Bühnenmusik für Shakespeares „Komödie der Irrungen" abgeben dürfte. — Der Verlag Ries & Erler G. m. b. H., Berlin, legt drei neue Orchesterwerke vor. Unter ihnen befindet sich ebenfalls eine Theatermusik, die „Kleine Theater-Suite" (aus der Musik zu Shakespeares „Zwei Herren aus Verona") op. 28 von Mark Lothar. Auch dieses Werk legt keinen Wert auf neue Ausrichtung, sondern bewegt sich in gefälligen Bahnen einer gekonnten Schilderungsmusik, deren Impulse sich in der einfachen Ausfüllung metrischer, rhythmischer und melodisch-harmonischer Ordnung erschöpfen, ohne daß allerdings die

thematische und motivische Erfindung das Maß des Bekannten übersteigt. Recht hübsch gemacht ist eine weitere Suite von Siegfried Scheffler, „Hanseatische Suite" benannt, in der der Komponist Lieder und Tänze Norddeutschlands in das farbige Gewand orchestraler Improvisation kleidet. Ein solches Unterfangen mag für den Konzertsaal „amüsant" oder „interessant" sein, doch stößt es zugleich bis an die Grenze des im Konzertsaal Erträglichen vor: es bleibt kaum eine offene Frage, ob unser musikalisches Volksgut eine derartige sensualistische Aufblähung mit den Mitteln einer l'art pour l'art-Orchesterkunst verträgt. Werner Trenkners Variationen-Suite über eine Lumpensammlerweise op. 27 verrät die gleiche stilistische Grundhaltung und läßt seine Variationen mit bemerkenswertem Erfindungsreichtum in knappen Charakterstücken bewährter Technik ablaufen.

Zu der bei Parrhysius erschienenen Sinfonie in A-Dur op. 47 von Julius Klaas konnte der Referent keinerlei Beziehungen finden. Man mag dem Komponisten das Bedürfnis zugute halten, sich mit einem beträchtlichen Orchesterapparat eine sinfonische Bekenntnismusik von der Seele zu schreiben, nur darf und muß man hier wirklich fragen: Wen geht das an? Wen geht es an, daß ein befähigter Komponist von nicht geringem technischen Können in der Musiksprache eines Bruckner (vor allem), Strauß und Reger wiederholt, was jene einmalig ausgeprägt gegeben haben, wen interessieren gewaltige sinfonische Entladungen nach bewährten Vorlagen als Ausdruck eines privaten Bekenntnisses, wenn dieses so wenig in der Lage ist, überpersönliche und verbindliche Gültigkeit für Einige mehr als den Komponisten selbst zu erlangen? Hier scheint der tiefste tragische Irrtum dieser Komponistengeneration zu liegen: der Aufwand an persönlichem Bekenntnis und an technischer Vollkommenheit gibt allein noch keine Daseinsberechtigung, erst das Geheimnis des über das Persönliche hinaus den Tönen mitgegebene verbindlich Überzeugende gibt das Recht, sich in den Bahnen der Großen so selbstverständlich zu bewegen. Das Nachsprechen des sinfonischen Vokabulars macht noch keinen Sinfoniker, und wer Großes wagt, muß gewärtig sein, daß er am tiefsten stürzt.

Neben diesen Konzertwerken für kleineres und größeres Orchester liegen dem Referenten eine Reihe von Arbeiten vor, die von einer jüngeren Musikhaltung bestimmt sind, die aus dieser Haltung heraus die überkommene Tonsprache in einem gewissen Grade bereits gewandelt haben: sie verzichten auf den morbiden Sensualismus als private Ausdrucksgestaltung, die Abwandlung des klassischen Kontrastprinzipes wird belanglos, die diatonische Behandlung der Motivik und Thematik beginnt sich durchzusetzen usw. usw., alles Erscheinungen, die der älteren Generation höchst verdächtig bleiben, da sie dahinter „Primitivität", „musikantischen" Mangel, „Trockenheit" und „Theorie" wittert, ohne zu ahnen, daß fünf diatonischen Tönen u. U. mehr persönliche und gültige Substanz innewohnen kann, als dem tiefsinnigsten chromatischen Gebilde. In den Feiermusiken hat sich dieser Stil zusammen mit der hier stärker mitsprechenden weltanschaulichen Haltung in den ersten Anfängen durchgesetzt. Auch hier liegen allerdings die Stile noch nicht klar getrennt. Kurt Thomas' „Olympische Kantate" op. 28 (Breitkopf & Härtel) hat im Großen die Faktur des älteren Generationsstiles, versucht aber, diesen durch eine etwas akademische Diatonik, verbunden mit frühbarocken Chorstil-Vorbildern abzuwandeln, was nicht immer den Eindruck einer blutarmen Gewolltheit umgehen kann. Immerhin ein wirkungssicheres Werk. Fritz Büchtger legt eine „Musik zu einer Feier" im Verlag Müller (Karlsruhe) vor, in der mit Hilfe des Streichorchesters einfache und plastische Gedanken in der ihnen entsprechenden Verarbeitung zu Gehör gebracht werden. Lediglich der „Feierliche" Aufzug enttäuscht durch konstruktive Rhythmik und durch eine unklare sensualistische Verbrämung des Stiles. Eindeutiger bleibt die „Spielmusik für Streicher" von Walter Jesinghaus, die eine naive Spielfreude rhythmisch frisch und leicht spielbar zum Ausdruck bringt, allerdings nicht immer dem Stil entsprechende Thematik aufzuweisen hat. Sehr empfehlenswert ist die „Feiermusik für Kammerorchester" (Streichorchester und Flöte) von Helmut Paulsen (Ries & Erler, Berlin), sie verbindet ihre durchweg diatonische Thematik sinnvoll mit einem herben Streichersatz und versteht es, formal eine sinngemäße Ordnung der Gedanken herzustellen, die nicht von kontrastierenden Gegenüberstellungen bestimmt ist: ein Werk für unsere Laienorchester, das sich lohnen wird! — Abzulehnen ist jener Salon-Hausmusikstil, der von Hermann Blume in seiner „Kleinen Hausmusik" (Edition Cranz) wieder einmal vorgelegt wurde. Hinzuweisen ist auf die „Saar-Kantate" von Hermann Erdlen, mit deren volkhafter Einstellung vom Komponisten versucht worden ist, das deutsche Erlebnis der Saar künstlerisch zu gestalten. Unter Benutzung des Saarliedes und Einbeziehung der Zuhörer als „Volksgesang" hat Erdlen ein mit einfachen und bewährten Mitteln arbeitendes Volksoratorium kleineren Ausmaßes ge-

schaffen und so den neuerlichen Bestrebungen der „Chorgemeinschaft" einen Beitrag geliefert. — Zuletzt liegt mir noch ein „Konzert für Cembalo, Flöte und Streichorchester" op. 27 von Emil Peeters vor, das die stets anwachsende Literatur der Cembalo-Konzerte vermehren hilft. Gemessen an dem großartigen Konzert Hugo Distlers, das für diese Gattung stilbestimmend sein könnte, bleibt das Peetersche Werk mehr in der konstruktiv-polyphonen und chromatisch-gedanklichen Melodiebehandlung stecken, wie sie im Donaueschinger Stil ausgebildet wurde, und kann zudem den Cembalisten kaum durch den Satz des Solopartes, der stark klaviermäßig beeinflußt ist, befriedigen. An Neuausgaben alter Musik besteht bekanntlich kein Mangel. Vom Verlag Vieweg G. m. b. H. gingen der Redaktion praktische Ausgaben Telemannscher Werk zu: Zwei Divertimenti für Streichorchester und Cembalo, eine Sinfonia melodica in C-Dur, von Haydn drei Divertimenti (für Flöte, Violine und Violincello) und eine sehr empfehlenswerte Cassation in Es (Streichorchester und zwei Hörner). Zu begrüßen ist ferner, daß im Verlag H. Litolff Adolf Sandberger die sog. 2. Pariser Sinfonie Mozarts erstmalig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat, nachdem man sich schon seit längerem darüber klar geworden war, daß die erhaltenen Stimmen der für verloren gehaltenen Sinfonie eine Veröffentlichung notwendig machten. Das Werk gibt besonders über die formale Aufteilung früher Mozartischer Ouvertürenmusik Aufschluß; seine Veröffentlichung dürfte allerseits begrüßt werden.

Zu Matthaeis Buch „Vom Orgelspiel"

von Martin Fischer, Berlin.

Im Verlage Breitkopf & Härtel, Leipzig, erschien soeben als Band 15 der Handbücher der Musiklehre „Vom Orgelspiel" von Karl Matthaei.

Unter den wichtigen Gebieten des musikalischen Unterrichts entbehrt das Orgelspiel wohl am längsten einer grundlegenden Besinnung. Solange die Orgel ihre kirchliche Gebundenheit bewahrte, blieb auch die organistische Unterrichtsform Meisterlehre im alten Sinne. Von Lehrer zu Schüler vererbten, vermehrten, verloren und verwandelten sich Kenntnisse und Erkenntnisse vom Wesen dieser Kunst; und die Hörer pflegten mehr auf den geistigen Gehalt, den Anteil an der geistlichen Botschaft zu hören als auf die künstlerische Darstellungsform. Nun aber die Orgel seit geraumer Zeit einen wichtigen Platz im öffentlichen Kunstleben hat, ist auch das Interesse erwacht zu erfahren, was denn eigentlich die „Kunst" des Orgelspiels sei. Matthaeis Buch zeigt, daß es mindestens ebenso sehr dieser allgemeinen Frage als auch der verantwortlichen Besinnung des unterrichtenden Meisters seinen Ursprung verdankt. Damit ist dem Buche der Vorzug der Gemeinverständlichkeit gewonnen; es ist ihm damit aber auch eine Grenze gezogen, die es zuweilen zwingt, bei der Auszeichnung der Grundlinien Halt zu machen, wo der Fachmann gern in die Einzelerörterung eintreten möchte.

Endlich muß man sich noch klarmachen, daß die Schwierigkeit, die so lange eine grundlegende Durchforschung der Kunst des Orgelspiels hintangehalten hat, unvermindert fortbesteht: daß nämlich kein musikalischer Unterrichtszweig mit einer solchen Fülle von sowohl technisch als auch in der dahinterstehenden Geistigkeit grundverschiedenen Instrumenten zu rechnen hat wie die Orgellehre. Wer dies alles berücksichtigt, wird Matthaeis Buch gern loben und zur Unterrichtung sowohl der Organisten wie auch der eindringendes Verständnis erstrebenden Hörer empfehlen.

Einen Vorgeschmack zu geben, sei einiges aus diesem Buche angedeutet, das uns besonders verdienstvoll erscheint: Mit vielen Beispielen entwickelt Matthaei in einem Kapitel eine genaue Lehre von der organistischen Artikulation. Wenn sich auch hierin das Letzte nur vom Meister absehen und am Instrument erproben läßt, so begrüßen wir es doch sehr, daß jetzt auch für das Gebiet des Orgelanschlags das Ziel deutlich aufgerichtet und damit diese ganze Frage von der mehr oder weniger glücklichen Intuition zum künstlerischen Bewußtsein erhoben ist. Wir möchten nur dringend wünschen, daß die wohlbegründeten Forderungen, die Matthaei von hier aus an die Bezeichnungsweise in den praktischen Ausgaben stellt, alsbald weiteste Beachtung finden mögen.

Im gleichen Abschnitt begrüßen wir dankbar einen Hinweis auf originale Artikulationsanweisungen Pachelbels, ein Verzeichnis gleicher Angaben von der Hand Bachs und sehr ausgeführte Artikulationsvorschläge Matthaeis für die Händelschen Orgelkonzerte. Auch eine klug gezogene Verbindungslinie von Samuel Scheidts Imitatio violistica zu Bachschen Artikulationen und der Hinweis darauf, wieviel wir noch an solchen Anweisungen

unausgeschöpft in den Kantaten zur Verfügung haben, war uns neu, bzw. eine wertvolle Mahnung, alte Studien wieder aufzunehmen.

Das Kapitel Tempo und Agogik berichtigt einige verbreitete Mißverständnisse alter Tempobezeichnungen. Interessant war mir auch die Bestätigung der Erfahrung, daß Regers Tempoangaben für rasche Zeitmaße vielfach stark übertrieben sind; wertvoll, daß sich Matthaei mit dieser Feststellung auf einen so authentischen Regerinterpreten wie Karl Straube berufen kann. Daß die Agogik ein durchaus organistisches Kunstmittel ist, weist Matthaei erfreulicherweise auch aus alten Meistern nach und tritt damit einer leider aufgekommenen angeblichen Stilreinheit, die nur metronomisch starres Spiel duldet, erfreulich entgegen. Schön ist auch, daß Matthaei ein so instruktives Beispiel neuer Agogik aus Kaminskis Tokkata anführt und klug bespricht.

Sodann enthält das Buch eine gute Lehre der Ornamentik, auf welchem Gebiet nun leider die praktischen Ausgaben zur Aufgabe des letzten, doch noch bewahrten Restes improvisatorischer Freiheit verleiten, ohne die das Figurenwerk doch zu leicht erstarrt. — In der ausgedehnten Behandlung der Register, die eine gute und verständliche Zusammenfassung der in diesen Jahren gewaltig gewachsenen Forschung gibt, ist neben anderem besonders wertvoll die Berichtigung unserer Vorstellung von der altmeisterlichen Bezeichnung Organo pleno: daß damit nämlich nicht das volle Werk, die ganze Orgel, sondern vielmehr eine volle Besetzung der Obertonpyramide, der verschiedenen Fußgrößen gemeint ist. Endlich ist uns, die wir meist auf Fabrikorgeln des vorletzten Typs helle Klänge zu erzielen suchen, von Matthaei wieder die Forderung vor Augen gestellt, daß diese Kombinationen früher auch dank der Intonation der einzelnen Register verschmelzen konnten und sollten. Da müssen wir unsere Ohren wieder schärfen und verfeinern, die wir so oft das Schreien unserer barock beabsichtigten Kombinationen gar nicht mehr merken.

Das Schlußkapitel gibt einen lehrreichen Gang durch die Orgelliteratur, bei dem Matthaei an Hand der Orgeln, die die Meister spielten, ihre Registrierungen und Klangvorstellungen zu ergründen sucht. Hier hätten wir so gern mehr gehört, aber das mag wohl nicht möglich sein. Es soll uns aber nun anregen, Matthaeis Ausgaben aufmerksamer zu lesen und an Hand dieser Grundzüge zu verstehen.

Wie gesagt: Organisten sowohl als auch Hörer sollten zu diesem Buch greifen. Diese können wir uns ja nicht verständnisvoll genug wünschen; und bei jenen ist es leider noch kaum üblich, was jeder Sänger tut: aus dem verführerischen und ermüdenden Drang der Geschäfte immer wieder zu einem Meister zum Lernen und Wiederlernen und Aufbessern zurückzukehren. Falsche Scham und — Geldnot hält uns wohl zurück; muß es dann eben beim Selbststudium bleiben, so wollen wir solch Hilfsmittel, wie es Matthaei hier gibt, nicht ungenutzt lassen. Wir haben's alle nötig.

Pfitznertage in Karlsruhe

Etwas, was der Nachwelt schwer begreiflich sein wird, muß heute hier einmal festgestellt werden, nämlich daß die größten reichsdeutschen Operninstitute in Berlin, Dresden und München an den dramatischen Werken Hans Pfitzners völlig achtlos vorübergehen, während sich gerade die Bühnen unserer mittelgroßen Städte immer wieder mit rühmenswertem Eifer und Erfolg für die Schöpfungen dieses Meisters einsetzen. Sie erwerben sich dadurch nicht abzuschätzende Verdienste um das deutsche Kulturleben, das — wie die vorliegende Tatsache eben dartut — seinen vielfältigen Reichtum hauptsächlich der Kräftezufuhr aus den zahlreichen mittleren und kleineren Kunstzentren verdankt. Einen neuen schönen Beweis für diese Behauptung erbrachte das Badische Staatstheater Karlsruhe, dessen Generalintendant Himmighofen, nach der Bewältigung eines vorbildlichen Osterspielplans mit „Iphigenie", „Faust" I und II, „Parsifal" und „Marsch der Veteranen", für die Zeit vom 1. bis mit 4. April Pfitznertage angesetzt hatte.

Sie begannen mit einer mustergültigen Aufführung der „Rose vom Liebesgarten", die Hans Pfitzner selbst mit dem ihm eigenen untrüglichen Gefühl für dramatische Wahrheit und Wirkung dirigierte. Alle Diskussionen über die Bühnenwirksamkeit des Werkes wurden angesichts dieser äußerst flüssigen und temperamentvollen Wiedergabe gegenstandslos, man erlebte einfach tief ergriffen das „traurig' Stück" von Siegnot und Minneleide, das sich vor dem lichten Hintergrund eines germanischen Paradieses abspielt. Der prächtige Gesamteindruck war besonders auch der werkgetreuen szenischen Leitung Erik Wildhagens und der sorgfältigen musikalischen Einstudierung durch Generalmusikdirektor Josef Keilberth zu danken, der dann in der Karlsruher Festhalle die Kantate „Von deutscher Seele" leitete. Die Wiedergabe kann als authentisch im Sinne Hans

Pfitzners bezeichnet werden, denn Keilberth, ein kräftiger Vollblutmusiker, wußte auf alle Wünsche des Schöpfers mit solch erstaunlichem Einfühlungsvermögen einzugehen, daß durch schöne Unterordnung eine vielen Aufführungen des einzigartigen Werkes bestimmt übergeordnete Leistung zustande kam. Tags darauf fand wieder im Staaatstheater eine Pfitzner-Morgenfeier statt, die die vier tiefgefühlten Lieder op. 32 nach Texten von Conrad Ferd. Meyer und die entzückend feinen, schelmischen „Alten Weisen" nach Gedichten von Gottfried Keller brachte und dazwischen das Streichquartett in D-Dur op. 13 mit dem überaus lustigen zweiten, dem höchst kunstvoll gewobenen dritten und dem heitereren vierten Satz, der als Rondothema den Engelsreigen aus dem „Christelflein" anstimmt. Das Bergner-Quartett tat in der Wiedergabe sein Bestes. Die Begleitung der Lieder hatte der Meister selbst übernommen, er führte sie als Musterbeispiel aller Liedbegleitung durch. Die Sänger, Else Blank und Fritz Harlan, erfüllten, vom Komponisten so trefflich geführt, ihre anspruchsvollen Aufgaben ausgezeichnet. Am Abend gab es, wieder unter Keilberth, einen musikalisch wundervoll ausgearbeiteten „Palestrina", dessen szenische Einrichtung durch Wildhagen besonders in der Kompositionsszene und im Konzilsakt vorbildliche Exaktheit verriet.

Ein Sonderlob gebührt dem Orchester, dessen herrliches Spiel durch die großen Anforderungen der Pfitznertage nicht im geringsten beeinträchtigt wurde. Von den Darstellern müssen hervorgehoben werden: Else Blank, die nicht nur den anmutigen Ton der „Alten Weisen" genau traf, sondern auch den Sopranpart in der „Kantate", die Schwarzhilde in der „Rose" und den Ighino im „Palestrina" glänzend sang und spielte; Wilhelm Nentwig, der sich als Siegnot, Novagerio und als Vertreter des Tenorparts der „Kantate" auszeichnete; Franz Schuster, der stimmgewaltige Waffenmeister, Ercole und Bassist in der „Kantate"; Fritz Harlan, der sympathische Sangesmeister, Morone und Liedersänger in der Morgenfeier; Theo Strack, der einen männlich würdevollen Palestrina sang und Hellmuth Seiler, der überzeugende Borromeo. Die durchweg sehr gut besuchten Veranstaltungen fanden stürmischen, den anwesenden Komponisten immer wieder herzlich feiernden Beifall. Das Publikum bekundete damit eindeutig, daß es über die Phrasen vom „weltabgewandten, asketischen Meister Pfitzner" hinweg in ihm den großen Künstler erblickt, der, einer höheren Welt zugewandt, diese jedem Willigen erschließt.

Schrott.

* Musikchronik des deutschen Rundfunks *

Musikalische Konzentration oder Dezentralisation!

Von Kurt Herbst, Berlin.

Die Neugliederung im deutschen Rundfunk wurde in der Öffentlichkeit mit zahlreichen Glückwünschen und erwartungsvollen Hinweisen auf die Weiterentwicklung des Rundfunks begrüßt. Unter anderem fiel dabei auch das Wort von der künstlerisch-kulturellen „Denzentralisation"; es knüpfte an die kulturpolitische Einheit der gesamten deutschen Rundfunkbildung an, die sich jetzt zum festen Rahmen für die einzelnen entwickelt hat und nun den einzelnen Sendern für die Programmgestaltung der betreffenden Gebiete wie Musik, Literatur usw. eine freiere Hand überlassen könnte.

Dieser Hinweis führt uns somit zur Frage der funkmusikalischen Dezentralisation, die wir jedoch nicht ohne weiteres befürworten möchten, weil wir sie bisher gar nicht zu vermissen brauchten und statt dessen weit mehr an die Notwendigkeit einer musikalischen Konzentration denken müssen:

Es wird nämlich manchmal zu unrecht angenommen, daß mit einer politischen und wirtschaftlichen Gesamtordnung nun auch zugleich eine entsprechende musikalische Reifezeit gegeben sei. Wohl sind durch eine solche nationale Gesamtordnung, die bei uns, wie das Wort Nationalsozialismus im höchsten Sinne besagt, alles zur Nation Gehörige erfaßt hat, auch die Kräfte zur künstlerisch-kulturellen Gestaltung weitgehend freigelegt. Aber die Wirksamkeit dieser freigelegten Kräfte geht auf künstlerisch-kulturellem Gebiet nun nicht unmittelbar vor sich, sondern nimmt in jedem besonderen Fall ihren Weg über die Ausdrucksformen, die mit der Entwicklungslinie der betreffenden Kunstart gegeben sind. So spielt natürlich bei der musikalischen Gestaltung die allgemein-menschliche und kulturelle Haltung des Musizierenden, also der Wert der Persönlich-

keit, eine große Rolle. Eine gleich große, wenn auch anders verlagerte Bedeutung kommt aber auch den musikalischen Stilmitteln und Ausdrucksformen zu, die selbstverständlich den Wert des Persönlichen nicht ersetzen, aber auch nicht durch das Allgemein-Persönliche ersetzt werden können. Zwar ist alle Musik unmittelbar aus dem klanglichen Ausdrucksbedürfnis des ganzen Menschen entstanden und besitzt auch weiterhin darin ihren stärksten inneren Wert. Aber die musikalischen Ausdrucksformen haben sich als solche im Laufe ihrer Entwicklung sehr verselbständigt, und wir stehen heute auf einer musikalisch-kulturellen Stufe, die, gerade wenn sie vom Allgemein-Kulturellen her neue Entwicklungstriebe erhält, eine ebenso starke Konzentration auf das Allgemein-Musikalische — Allgemein im Sinne von Allgemeingültig — verlangt. Es ist natürlich sehr wichtig, das Musikleben und Musikerleben in mannigfacher Weise zu steigern und zu fördern und hierzu alle passenden Formen unseres Kulturlebens heranzuziehen. Jedoch darf sich eine solche Verbreiterung niemals in sich selbst verlieren, sondern muß, wie eben schon gesagt, neben den kulturellen Maßstäben in gleich starker Weise auf die Grundsätze des Rein-Musikalischen und seiner zeitgenössischen Eigenheiten bedacht sein.

In diesem Sinne glauben wir auch den Standpunkt einnehmen zu müssen, daß die musikalische Dezentralisation im Rundfunk nicht mehr ausgedehnt werden kann und nicht mehr ausgedehnt werden darf. Rein äußerlich besagt dies schon die funkmusikalische Programmgestaltung, die bekanntlich 68 Prozent des Gesamtprogramms ausmacht, sämtliche Musikgebiete umfaßt und (nach unten abgerundet) täglich ca. 140 Musikstunden bringt. Jeder Sender besitzt eine funkeigene Musikpraxis, einen funkeigenen Musikstil und dazu noch gesteigerte Programm-Möglichkeiten, wie sie keinem Institut des öffentlichen Musiklebens zur Verfügung stehen. Diese Möglichkeiten des funkmusikalischen Programmgestaltung sind danach so „dezentralisiert", daß wir ihnen zeitweilig mit Hinweisen auf eine musikalische Konzentration begegnen müssen. Und zwar gilt dies erstens für das Verhältnis zwischen Sender und Hörerschaft, zweitens für das Verhältnis zwischen Musikfunk und allgemein-musikalischen Aufgaben und drittens für das Verhältnis der einzelnen Sender untereinander.

Hierbei berühren sich Punkte 1 und 2 darin, daß es sich bei der Musikpflege auch im Rundfunk letzthin um zwei große Gebietskreise handelt: a) um Musikwerke, die ihrer Stilbildung nach abgeschlossen sind, die also schlechthin „unterhalten" und dabei ihrem ernsten oder heiteren, schweren oder leichten u. a. Charakter nach noch besonders einzuordnen sind; und b) um Musikwerke, die unmittelbar aus dem zeitgenössischen Schaffenskreis vorgelegt werden und fürs erste vorwiegend dem musikalischen Entwicklungsgedanken gewidmet sind. Musikalisch nicht weiter problematisch sind die Stücke der gefälligen, leichten Unterhaltung, die aber insofern für die funkische Programmgestaltung von großer Wichtigkeit sind, weil sie die Übergangszeiten des Tagesprogramms ausfüllen und auch sonst Material für aufgelockerte Unterhaltungssendungen abgeben.

Was hat dies nun mit dem Verhältnis von Sender und Hörerschaft zu tun: Der Hörer findet in seiner Funkzeitschrift ein Überangebot von musikalischen Auswahlmöglichkeiten, selbst dann noch, wenn für ihn von den 140 Musikstunden teils aus beruflichen und teils aus funktechnischen Gründen nur der „kleinste" Teil erreichbar ist. Weiter ist nicht jeder Hörer musikalisch genügend vorgebildet, um sich an den kurzgefaßten musikalischen Programmaufzählungen sinngemäß orientieren zu können. Er verläßt sich dann auf ein „Ausprobieren" auf der Skala seines Empfangsgerätes, wobei aber eine wichtige Eigenschaft unserer Musikpflege, wie sie gerade dem öffentlichen Konzert- und Opernleben zu eigen ist, stark vernachlässigt wird: Die klarbewußte Einstellung und innere Vorbereitung zum Musikerlebnis! Damit wird aber zugleich eine weitere Untugend gefördert: Das Musikhören ohne einen geschlossenen Programmzusammenhang, das sich zu einem flüchtigen Gewohnheitshören ausbilden kann. Der Verfasser muß hier seine persönlichen Erfahrungen einschalten, wo ihm auf seine Bitte hin, den Lautsprecher bei Gesprächen und anderen nichtmusikalischen Zweckbegegnungen doch abzustellen, sehr, sehr oft geantwortet wurde: „Sind Sie so empfindlich? Uns stört das gar nicht mehr!" Es gibt selbstverständlich, wie oben bereits erwähnt, eine flüssige Unterhaltungsmusik, die gar nicht so sehr auf eine absolut musikalische „Empfindlichkeit" rechnet und von vielen Hörern ohne weiteres in den Rhythmus anderer Vorgänge eingeschaltet werden kann. Jedoch besteht hier zugleich eine Gefahr, daß sich diese musikalische Hörweise am Lautsprecher so herausbildet, daß sie das Wesen ganz anderer, musikalisch selbständiger Werke einfach überspringt und alles Musikgeschehen nach diesem einen Hörprinzip bewertet. Das einzige Mittel, hier fördernd einzugreifen, ist das sinngemäße Betonen und besondere Herausstellen solcher Musikprogramme, deren Gehalt eben auch vom Hörer eine besondere Einstellung verlangt. Daß hier unsere Funkpresse ihrem Gesamtgewicht nach noch sehr oft an wichtigsten Aufgaben vorbeigeht, hofft

der Verfasser ausführlicher an anderer Stelle zeigen zu können. Nicht unwichtig ist aber hierbei die Feststellung, daß der Rundfunk es bisher versäumt hat, ein solches Vorbeigehen zu unterbinden.
Was nun das Verhältnis der einzelnen Sender untereinander betrifft, so gilt auch hier der Wunsch nach einer stärkeren musikalischen Konzentration. Die Gestaltung des gesamten Funkprogramms braucht in vielen Punkten noch eine größere Ruhe und einen inneren Ausgleich. Denken wir, um nur ein Beispiel anzuführen, an die mannigfachen Funkbearbeitungen ein und derselben Oper. Diese mannigfachen Bearbeitungen könnten sogar noch deshalb geschätzt werden, weil sie mannigfache Anregungen für die Gestaltung einer funkischen Opernaufführung mit sich brachten. Doch sind diese Anregungen nutzlos, wenn sie nun nicht einmal in einen Zusammenhang miteinander gestellt werden und wenn statt dessen sowohl die weniger gute Bearbeitung des Senders X wie aber auch die beste Bearbeitung des Senders Y ins Archiv des betr. Senders wandert. Hier brauchen wir unbedingt eine größere Konzentration und sinngemäße Ausnutzung der besten Leistungen, zumal sich eine solche Konzentration in der Praxis ohne irgendwelche Schwierigkeiten durchführen läßt. Das gleiche gilt auch für die sinfonischen und unterhaltungsmusikalischen Sendungen, bei denen wir ebenfalls öfters ein Nebeneinanderarbeiten bemerken müssen, ohne daß uns dieses Nebeneinander überzeugen kann.
Unser Thema lenkt uns dann weiter auf das organisatorische Verhältnis von funkischer und öffentlicher Musikpflege hin, dessen notwendige Entwicklungslinie auch nur durch eine starke musikalische Konzentration weitergeführt werden kann, — eine Konzentration, die die organisatorischen Entfaltungsmöglichkeiten eines so großen musikalischen Gebietskreises wie die des Musikfunks keineswegs verkennen soll, aber auch zugleich die allgemeingültigen Wesensgrundlagen der Musik, an die jede musikalische Tätigkeit gebunden ist, im Auge behalten muß.
Wir wollen damit nun keineswegs den Gedanken der Dezentralisation für die Musik ablehnen. Es handelt sich hierbei nur um die vorauszusetzende Einsicht, die wir aus dem kulturpolitischen Werden und Wesen unserer Zeit auch für die Musik gewonnen haben: Daß jede Dezentralisation nur dann Lebenskraft hat, wenn hinter ihr der führende Wille der kultur- und fachlich-bedingten Konzentration steht.

Funkmusikalische Auslese

München (22. März) setzte sich mit der Sendung „Junge deutsche Musik" für zeitgenössische Komponisten ein, die dem musikalischen Schaffenskreis der HJ. sehr nahe stehen. In den hierbei vorgetragenen Werken von Spitta, Lauer, Schäfer, Maasz und Bresgen äußert sich stark der Einfluß des Liederstils der HJ. Natürlich hat hierbei die so vom Vokalstil beeinflußte Instrumentalmusik noch die Aufgabe, nach Maßgabe der verwendeten Mittel diese kompositionstechnisch weiter zu vertiefen, wie es z. B. Gerhard Maasz in seinen „Handwerkertänzen" tut.

Hamburg (5. April) erinnerte mit einem sehr großzügig aufgezogenen Brahmskonzert an den vor 40 Jahren verstorbenen Meister. Das Programm nannte Klavierlieder, für die sich Karl Erb, begleitet von E. Kruttge, wirksam einsetzte. Die orchestrale Gesamtleitung hatte Altmeister Max Fiedler, der mit dem ihm bereits sehr vertrauten Hamburger Funkorchester eine wundervolle Aufführung der 4. Sinfonie darbot. Vorher hörten wir das Doppelkonzert für Violine und Violoncello. Die Solopartien führten Max Strub und Ludwig Hoelscher aus, die an sich sehr gut, aber manchmal in der Auffassung nicht ganz einheitlich spielten. Ferner nannte das Programm noch den Gesang des Rinaldo „Stelle her der goldnen Tage Paradies" aus der gleichnamigen Kantate „Rinaldo" für Tenorsolo, Chor und Orchester, bei der sich der Männerchor des Reichssenders sehr gut bewährte.

Leider fiel mit dieser Brahmsfeier eine andere musikalisch wertvolle Sendung zusammen:

Leipzig (5. April): „Von deutscher Seele", romantische Kantate von Hans Pfitzner, von der wir hauptsächlich nur den 2. Teil hören konnten. Die Gesamtleitung hatte Hans Weisbach und beschloß mit diesem Konzert die Reihe der öffentlichen Konzerte, die der Reichssender Leipzig alljährlich mit der NS.-Kulturgemeinde veranstaltet. Die Aufführung war eine ganz vortreffliche und der Eindruck künstlerisch sehr überzeugend. An diesem Erfolg hatte das sehr gut abgestimmte Solistenquartett von Ria Ginster, Lore Fischer, August Seider und Johannes Willy einen gebührenden Anteil.

Berlin (6. April) brachte in einem Konzert der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Heinrich Steiner neben Brünnhildes Schlußgesang aus der Götterdämmerung zwei zeitgenössische Werke: 1. als Erstaufführung das Violinkonzert von Paul

Gräner und 2. zwei Orchesterlieder von Max Donisch. Wilhelm Stroß, der das Konzert bereits in Köln uraufführte, zeigte bei der Wiedergabe des Soloparts sein großes geigerisches Können. Die Lieder von Max Donisch, die Anni Konetzni (Sopran) wirksam vortrug, sind sehr farbig instrumentiert und weisen hierbei ihre Verbundenheit mit der musikalischen Romantik auf.

Hamburg (7. April) widmete in seiner Sendereihe „Die nordische Brücke" dem finnischen Komponisten Yrkö Kilpinen einen Kammermusikabend, der u. a. als Erstaufführung die Sonate für Cello und Klavier, Werk 90, brachte. Das Werk hinterließ einen musikalisch sehr geschlossenen Eindruck. Cello und Klavier sind tonlich ausgezeichnet aufeinander abgestimmt, und eine sehr prägnante Thematik sowie stets markante Stimmführung verleihen dem Werk einen sehr eigenen Klang. Professor Paul Grümmer (Cello) und die Gattin des Komponisten, Margaret Kilpinen (Klavier) waren vortreffliche Interpreten, die den kammermusikalischen Charakter des Stückes sehr einheitlich darstellten.

Deutschlandsender (8. und 13. April) veranstaltete zwei Konzerte mit zeitgenössischen Kompositionen. Im ersten Konzert dirigierte Hermann Stange die „Kleine Sinfonie", Werk 5, von Hans Wedig, in der die musikalische Konzentration und das gesunde, eigene Klanggefühl des Komponisten zum Ausdruck kam. Danach folgte die Perkeosuite für Bläserorchester von Hermann Grabner, die sich mit ihrer thematischen Eingängigkeit sowie aber auch rhythmischen und harmonischen Eigenheit sehr gut für den Rundfunk eignet. Den Abschluß bildete die „Sinfonische Fantasie für Großes Orchester: Nachtgedanken" von Edmund Schröder. Der Titel kann schon verraten, daß sich der Komponist an den spätromantischen Stil der Tondichtungen anlehnt, den er mit einer farbigen Instrumentation, wenn auch manchmal lyrisch etwas breit gehalten, erfüllt.

Die zweite Veranstaltung für die sich Ernst Kirsten mit warmem Interesse einsetzte, brachte zuerst das schon mehrfach im Funk gespielte „Vorspiel zu einer Komödie" von Ludwig Lürmann, der zu den Mitteln des musikalisch-dramatischen Ausdrucks greift, diese dann unter Beibehaltung der rein musikalischen Form steigert und mannigfach umgestaltet. Darauf dirigierte Kurt Stiebitz 3 Sätze aus seiner Ballettpantomime „Kinderlied" für Sopran, Kammerchor und Orchester. Der Komponist stützt sich vorwiegend auf eine Volksliederthematik und verbindet aber zugleich Volkslieder- und Kammermusikstil, die zusammen eine Art „volksmärchenhafte Stimmung" ergeben. Das Programm schloß mit der „Ukrainischen Tanzsuite" von Hans Bullerian, die den musikalischen Mollcharakter und eigenen Rhythmus der Südrussen sehr gut trifft und verarbeitet.

Hannover (14. April) sendete als Nebensender des Reichssenders Hamburg über Hamburg ein sehr interessantes Programm mit vier Orchester- beziehungsweise Konzert-Variationen. Es begann mit den Orchestervariationen über ein Thema aus Mozarts „Zauberflöte", Werk 19, von Werner Trenkner, zu dessen Kompositionsstil wir heute anläßlich der Kölner Sendung vom 15. April geschlossen Stellung nehmen wollen. Darauf folgten die vortrefflichen Rokoko-Variationen für Cello und Orchester von Peter Tschaikowsky, die der begabte Solocellist vom Opernhaus Hannover, Bernhard Günther, sehr musikalisch vortrug. Dann hörten wir bei den sinfonischen Variationen für Klavier und Orchester von César Franck den schon mehrfach genannten jungen Pianisten Erik Then-Bergh, der sich auch hier mit einer guten Musikauffassung und klaren Spieltechnik durchsetzte. Das Programm schloß mit der Ursendung der „Improvisationen über ein eigenes Thema" von Kurt Gillmann. Der Komponist gehört seiner klanglichen Haltung nach zur sog. Spätromantik. Jedoch gibt er sich nicht einer groß angelegten und ausgedehnten Programmidee hin, sondern teilt die einzelnen, dynamisch verschiedenen Abschnitte seines Werks variationsartig auf und erreicht damit eine musikalisch verselbständigte Form. Abschließend seien noch die Leistungen des Niedersächsischen Sinfonieorchesters unter Leitung von Ebel von Sosen unterstrichen.

Köln (15. April) widmete ein Konzertprogramm dem Schaffen Werner Trenkners, der seine Werke selbst dirigierte, und zwar 1. die „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" und 2. das Konzert g-Moll für Violine und Orchester", dessen Soloport von Isabella Schmitz mit großem Können und musikalisch klarer Haltung vorgetragen wurde. Beide Werke lassen sich, wenn wir es einmal so bezeichnen dürfen, als Ausdruck eines romantischen Regerstils bezeichnen. Was davon das Stilmerkmal Regers ist, können wir in den Alterationen und Modulationssteigerungen erkennen, wie sie Reger besonders in seiner mittleren Schaffenszeit zu eigen waren. Romantisch ist dann dies, daß Trenkner kompositionstechnisch sehr stark von diesen Modulationsverbindungen lebt, ohne aber über sie hinaus zu einer melodisch größeren und klanglich freieren Linie zu gelangen.

Königsberg (15. April) hatte unter Leitung von Prof. Paul Firchow die lyrische Kantate „Das

Gleichnis" für Sopran- und Altsolo, Chor, Orgel und Orchester von Max Donisch mit großer Hingabe vorbereitet. Der Komponist behandelt in diesem Werk nach der Textvorlage von Adolf Holst das Vergehen und Auferstehen in der Natur, das nun weiter mit dem Menschenschicksal „verglichen" wird. Das musikalische Klangmaterial bewegt sich im Tonalitätskreis unseres Dur und Moll, der jedoch durch Alterationen und kürzere Modulationen stark erweitert bzw. umschrieben wird. Die Vokal- und Instrumentalstimmen sind sehr einheitlich gestaltet, — eine Einheitlichkeit, die auch in der formalen Gesamtanlage festzustellen ist und dem Werke manchmal eine gewisse Breite verleiht (selbst wenn diese Breite dann wohl mehr auf die textliche Anlage zurückzuführen ist). Besondere harmonische Spannungen erreicht der Komponist dadurch, daß er in den melodischen Hauptlinien öfters einen Vorhalt betont, der in der anderen Stimme bereits (gleichzeitig) aufgelöst ist und durch die dadurch entstehenden Sekundklänge die harmonische Entwicklung sehr beeinflußt.

Stuttgart (16. April): Eine ganz ausgezeichnete Sendung war das Konzert der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Dr. Wilhelm Buschkötter. Es begann mit der Jarnachschen „Musik mit Mozart", deren Wiedergabe hier zur Erfüllung des Werkes wurde. Dirigent und Orchester setzten sich mit einer äußersten Klarheit und Beweglichkeit über die Schwierigkeiten der Komposition hinweg und zeigten schon darin ihr enges Verhältnis zum Werk.

Im Querschnitt:

Eine wichtige musikalisch-kulturelle Aufgabe erfüllte der deutsche Rundfunk, indem er die Gastspiele der Budapester Philharmoniker unter Leitung ihres Präsidenten Ernst v. Dohnányi in Berlin (Deutschlandsender), in Hamburg und in Frankfurt, zugleich München) begleitete. Die dargebotenen Werke — in Berlin: Beethoven, Wagner, Dohnányi; in Hamburg als Ausschnitt: Dohnányi und Ferdinand Rekay; in Frankfurt: Dohnányi und Béla Bartók — stellen zugleich die wichtigsten Stilphasen der ungarischen Kunstmusikentwicklung dar. Im ersten Programm sehen wir mit Beethoven und Wagner den grundlegenden Einfluß, den die europäische und insbesondere die deutsche Musik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auf die Bildung und Entwicklung der ungarischen Kunstmusik ausübte. Im zweiten Programm zeigt sich bei Dohnányi der ausgeprägte Sinn für einen dynamisch stark abgestuften Orchesterklang und bei Rekay der typisch ungarische Tanzrhythmus als formtragendes Moment einer romantisch gefärbten Klangbildung. Im Frankfurter Programm brechen dann die eigentlichen ungarischen Stilmerkmale hervor, wo Dohnányi und Bartók unmittelbar auf die Motive und die Rhythmik der ungarischen Volksmusik zurückgreifen. Bartók ist es vor allem, der abseits von der Dur-Moll-Harmonik die Formen und Ausdruckselemente der ungarischen Volksmusik in ihrer Ursprünglichkeit und Ungebundenheit erfaßt, dazu den bald freien und bald festen Rhythmus wechselvoll anpackt und hierbei noch konsequent einem künstlerisch eigenen Klangideal zustrebt.— Unter Leitung von G. A. Schlemm brachte Hamburg ein ausgezeichnetes Programm „Alte Meister — neuer Klang" mit Werken von G. Fr. Malipiero-Scarlatti, A. Casella (Scarlattiana) und O. Respighi-Rossini (Der Zauberladen), die zugleich von den inneren Beziehungen zwischen der italienischen modernen Musik und der musikalischen Haltung des 18. Jahrhunderts Zeugnis ablegen. In diesem Zusammenhang sei dann auch gleich noch auf die ausgezeichnete Aufführung der musikalisch sehr frischen „Apenninische Suite" des zeitgenössischen Piero Calbrini durch das Leipziger Sinfonieorchester unter Leitung von Hans Weisbach hingewiesen (Leipzig).

Eine neue Musik zur Aufführung von Goethes Faust, I. Teil (Breslau), schrieb Johannes Rietz. Der Komponist steht dem klanglichen Ausdruck der sog. Neuromantik sehr nahe und bleibt ihrem Ideenkreis besonders auch da verwandt, wo es gilt, die musikalische Gestaltung unmittelbar mit dem textlichen Ausdruck zu verbinden. — Köln brachte am Ostermontag als Funkursendung die Operette „Spiel im Süden" mit der Musik von Gustav Kneip. Text und Musik lösen sich jedoch in keiner Weise von dem Schema der Nummernoperette ab. Dazu kam noch die unnatürliche, gekünstelte Umgangssprache, die man doch im Rundfunk leicht vermeiden könnte! — RS. Saarbrücken (30. März), der übrigens jetzt ein eigenes großes Funkorchester zusammenstellt, brachte ein sehr temperamentvolles Konzert des Landessinfonieorchesters Saarpfalz unter Leitung von Ernst Boehe mit Werken von Rachmaninow (Klavierkonzert mit Gerda Nette!) und Tschaikowsky (6. Sinfonie). — Ganz vortrefflich war das Gastspiel der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Karl Böhm im Deutschlandsender, der u. a. mit der 4. Sinfonie von Dvorak einen musikalisch besonderen Eindruck hinterließ. — Eine Uraufführung der Kantate „Wann der jüngste Tag will werden" für Alt-Solo, Chor und Orchester von Hubert Mengelbier (Stuttgart) konnten wir leider nur in

kleinen Ausschnitten verfolgen. Der Komponist lehnt sich in seiner klanglichen Haltung an die Entwicklung der musikalischen Romantik an, zeigt aber dann in der Verarbeitung seiner Mittel Steigerungen, die auf ein eigenes Können schließen und den Wunsch offen lassen, das ganze Werk noch einmal geschlossen kennen zu lernen. — Der neue 1. Kapellmeister des RSs. Köln, GMD. Rudolf Schulz-Dornburg, dirigierte Webers „Freischütz" in einer wirksamen Funkbearbeitung von G. P. Gath. Er betonte bereits bei der Ouvertüre, die ja gleichermaßen eine musikalische Disposition der gesamten Oper darstellt, die Geschlossenheit der Ouvertürenform, innerhalb der er dann den musikalisch-dramatischen Ausdruck der einzelnen Abschnitte überzeugend durch klangliche und dynamische Abstufungen unterstrich. Auf dieser Linie bewegte sich dann auch einheitlich und klar die Aufführung der weiteren Opernteile.

RS. München erinnerte mit einer sehr feinen Funkbearbeitung der Märchenoper „Schneeflöckchen" an das musikdramatische Schaffen von Rimsky-Korssakoff. Unter Leitung von H. A. Winter und H. Grohe waren die musikalische Ausarbeitung und der dramatische Akzent sehr gut aufeinander abgestimmt. Drei Tage später (18. April) beschloß München seine öffentliche Konzertreihe „Ewige deutsche Musik". Wir hörten davon das a-Moll-Klavierkonzert von Schumann, dessen Solopart von Poldi Mildner musikalisch überzeugend dargestellt wurde. Danach hörten wir die „Hiller-Variationen" von Max Reger, deren Wiedergabe durch das Münchener Funkorchester unter H. A. Winters Leitung wir an dieser Stelle schon einmal hervorheben konnten.

Kurt Herbst.

* Bücher und Musikalien *

Ein neues Beethovenbuch

Werner Korte: Ludwig van Beethoven. Eine Darstellung seines Werkes. Max Hesse Verlag, Berlin-Schöneberg, 1936.

Es ist eine der höchsten Aufgaben der Musikwissenschaft, das Bild der größten Musikpersönlichkeiten, durch die für Generationen die Entwicklung bestimmt wurde, stets neu überprüft erstehen zu lassen, den Gesetzen ihres Schaffens nachzuspüren und dadurch dem Verständnis des Genies — wie dem der Kunst überhaupt — den Weg zu bahnen. Gewiß wendet sich die Musik an das Gefühl, und mit dem Verstand allein wird man ihrem Wesen kaum nahekommen können, wenn nicht das Herz zuvor den Zugang erschließt. Ebenso gewiß ist aber, daß eine bewußte Erfassung eines Kunstwerkes im allgemeinen zugleich der Vertiefung der Gefühlswirkung dient und ein persönliches Verhältnis zum Werk herzustellen geeignet ist. Der Komponist schafft ja nicht aus einem unbewußten Drange, sondern er bedarf zur allgemeinverbindlichen Formung seiner musikalischen Einfälle und Gedanken eines umfassenden Rüstzeuges, das ebenso wie die Grundlage eines Handwerks erlernt und ständig geübt werden muß. Die Sonatenform Beethovens ist in sich nicht weniger streng und handwerkgerecht wie die Fuge Bachs.

Diese Tatsachen berechtigen zu einer wissenschaftlichen Musikbetrachtung mit dem Ziel der Erkenntnis der Absicht des Musikschöpfers zum Zwecke richtiger Deutung in der Wiedergabe und beim Hören. In verhängnisvoller Engstirnigkeit verharren allerdings noch manche praktischen Musiker und noch mehr Musikfreunde bei der törichten Meinung, daß jegliche Wortbetrachtung und Wortanalyse in der Musik verfehlt sei. Es bedeutet letzten Endes eine Mißachtung der Arbeit unserer Musikgenies, einen Mangel an Ehrfurcht, wenn man ihre Schöpfungen als Quelle billigen Genusses, vager Erhebung oder gar eines wohligen Rausches hinnimmt. Die Nutzung der Verstandeskräfte an sich ist noch nirgends schädlich gewesen, sondern lediglich ihre falsche Anwendung. Wir haben Verirrungen genug in der Musik erlebt, wie die mathematische Deutung Beethovens durch Fritz Cassirer, die „Urlinien" Heinrich Schenkers, das harmonische System Arnold Schönbergs. Es ist eine eigenartige Tatsache, daß es sich bei den Urhebern solcher Theorien fast ausschließlich um Juden handelt. Sie sollen nicht mehr fruchtbare wissenschaftliche Arbeit in Verruf bringen dürfen, denn wir erkennen sie heute als das, was sie sind, und wir überwinden sie damit.

Diese Vorbemerkungen erscheinen notwendig, wenn im folgenden auf die Darstellung Beethovens hingewiesen wird, die Prof. Dr. Werner Korte, der Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Münster, gegeben hat. Die Geschichte

lehrt, daß das Bild unserer großen Musiker spätestens alle fünfzig Jahre neu gezeichnet werden muß, weil jede Zeit so viel von ihrem eigenen Geist hineindeutet, daß eine Reinigung des Bildes, ein Zurückgreifen auf die alten Quellen und das Werk als dem bleibenden Vermächtnis unerläßlich wird. Wohl ist für Beethoven die umfassende Schilderung des Lebens von Wheelock Thayer in der von Hugo Riemann ergänzten Fassung bei weitem noch nicht überholt; aber die Richtungslosigkeit der zurückliegenden Jahrzehnte hatte so böse Verzerrungen (am schlimmsten in dem verbreiteten Beethovenbuch des Juden Paul Bekker) gebracht, daß eine neue, gut fundierte Ausrichtung zu den dringlichsten Forderungen der Musikwissenschaft gehören mußte.

Kortes Beethovenbuch versucht „an Hand der Werke den Schaffensweg des Meisters zu umreißen". Es heißt in dem Geleitwort ferner: „Alles, was über ein Kunstwerk auszusagen ist, muß seiner Erscheinungsform immanent sein!" Damit ist der Charakter des Buches festgelegt. Auf 40 Druckseiten wird einleitend in übersichtlichster Weise der Lebensgang geschildert, und der Verfasser stellt trotz der Kürze seiner Darstellung noch manchen Irrtum richtig. Der Schwerpunkt ruht dann in der Werkbetrachtung. Dabei geht Korte außerordentlich systematisch vor. Er strebt nicht etwa eine Analyse oder eine Beschreibung sämtlicher Schöpfungen Beethovens an, sondern er greift zur ausführlichen Darstellung das für die Entwicklung des persönlichen Stils Wichtige heraus, während alles übrige wenigstens kurz charakterisiert und eingeordnet wird. So kommt es, daß einige Werke der — namentlich frühen Zeit — ausführlich betrachtet werden, um daraus die Elemente des Beethovenschen Schaffensstils überzeugend abzuleiten. Die Behandlung des ersten Streichquartetts in F-Dur (Werk 18 Nr. 1) wird dabei zu einem Versuch der Grundlegung einer einwandfreien organischen Musikbetrachtung. Da bisher noch keine allgemein anerkannte Musikästhetik geschrieben wurde, muß nur zu oft der methodische Weg im Rahmen einer Darstellung, wie sie Korte gibt, zuvor begründet und entwickelt werden. Das Kunstwerk wird weder erläutert noch gedeutet. Als Kriterium gilt in erster Linie die Beobachtung des Hörerlebnisses. Man kann vielleicht von einer musikalischen Ganzheitsbetrachtung sprechen. Die musikalische Form erhält dabei überhaupt erst eine Begründung ihres Sinnes. In kritischer Weise setzt sich Korte mit den bisherigen Methoden der Deutung Beethovenscher Musik auseinander. Der von ihm beschrittene Weg besitzt eine solche Überzeugungskraft, daß es für den denkenden Musiker einer Widerlegung der früheren Methoden kaum noch bedarf.

In reichem Maße werden auch die Skizzen herangezogen, weil ihre Gegenüberstellung mit der Endfassung wertvolle Schlüsse über die Arbeitsweise Beethovens gestattet. Die konzentrierte Schreibart Kortes zwingt den Leser zum Nachdenken, und außerdem ist die Heranziehung der Werke unerläßliche Voraussetzung für das Verständnis der Einzelangaben, wie sie etwa bei der Betrachtung der Eroica, der Missa solemnis oder der Neunten Sinfonie zu finden sind. Wenn man sich erst einmal ganz hindurchgelesen hat, wird man mit Genuß und mit viel Nutzen immer wieder auf die mehr oder weniger umfangreichen Betrachtungen der Einzelwerke zurückgreifen können. Ein übersichtliches Register ist dabei ein guter Helfer.

So liegt hier ein Buch vor, das geeignet zu sein scheint, auf lange Zeit hinaus einen Weg zu Beethoven zu zeigen, der in diesem Falle nicht mehr durch beliebige andere Wege abgelöst werden kann. Es ist ein Buch, das seinen Leser ständig begleiten muß, wenn sich die darin enthaltenen Erkenntnisse auswirken sollen. Mit Notenbeispielen und Bildtafeln ist das Werk vom Verlage reich ausgestattet. Herbert Gerigk.

Wilhelm Werkmeister: Der Stilwandel in deutscher Dichtung und Musik des 18. Jarhunderts. In: Neue Deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft. Junker & Dünnhaupt Verlag, Berlin, 1936.

Die vorliegende Arbeit ist ein wertvoller Beitrag zu einem der vielgestaltigsten und fesselndsten Probleme der deutschen Geistesgeschichte. Werkmeister behandelt den Stilumbruch im 18. Jahrhundert, den Übergang vom Barock zur Klassik in Musik und Dichtung. Er sieht „beide kunstgeschichtlichen Entwicklungen innerhalb der deutschen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts zusammen als einheitliche geistesgeschichtliche Bewegung", um so die Stilwende „als deutsches Schicksal zu begreifen, an dem wir den Umbruch unserer eigenen Zeit tiefer verstehen und seine geschichtliche Gültigkeit ermessen können".

Diese Aufgabe, bei der also die tiefgreifende Veränderung des Menschen selbst im Mittelpunkt steht und das Erwachen eines neuen Gemeinschaftsgefühls, wird mit einleuchtender wissenschaftlicher Methodik gelöst. Angeregt und beeinflußt namentlich durch Dilthey für das Gebiet der Dichtung, durch Kutz, Sievers, Nohl, Becking und Danckert für das der Musikwissenschaft vergleicht

Werkmeister nur rein musikalisch verstandene Musikstücke, also Instrumentalwerke, und rein dichterisch aufgefaßte Werke, nämlich Versdichtungen an Hand kurzer charakteristischer Beispiele einzelner Künstlerpersönlichkeiten, um auf diese Weise zunächst einmal eine feste Plattform der Vergleichsmöglichkeiten zu schaffen, was bei einem Vergleich der großen Formen außerordentliche Schwierigkeiten hätte. Die Typenlehre und die Generationslehre erweisen sich in einer folgerichtigen und klugen Anwendung als geeignete Mittel, trotz der Eigengesetzlichkeit beider Kunstgattungen gültige Stilkriterien zu schaffen. Es zeigt sich, daß auf diese Weise Klarheit in die oft verwirrende Stilfülle des 18. Jahrhunderts kommt, daß durch diese synthetische Untersuchung — insofern das Wesentliche der bisherigen Einzelmethoden der Stiluntersuchung geschickt zusammengefaßt und weiterbauend praktisch angewandt wird — ein umfassendes und vielseitiges Bild des geistigen Umschwunges gegeben werden kann. Es wird dabei kein Hehl daraus gemacht, daß „die ganz verschiedene Problematik und die verschiedenen zeitlichen Aufgaben beider Künste einem Vergleich erhebliche Schwierigkeiten entgegensetzen", aber der Vergleich selbst, die Betrachtung des Verhältnisses von Personaltypus und Zeitstil an fünf Vergleichsgruppen: J. S. Bach — Brockes; Ph. E. Bach und G. Chr. Wagenseil — Gellert; J. Stamitz und Fr. Beck — Maler Müller; Joh. Chr. Bach — Wieland und Mozart — Goethe, erscheint durchaus einleuchtend im Hinblick auf das Ziel, „von den Untersuchungen auf kleinstem Raum einen Zugang zu letzten weltanschaulichen Voraussetzungen im Werk der Musiker und Dichter zu finden". Man wird dabei kaum jeder Definition bis in die letzte Folgerung zustimmen brauchen: die entscheidenden Begriffe sind überzeugend dargelegt, so daß die innere Struktur des Stils, seine Bedeutung für die weitere Entwicklung und auch für unsere Zeit deutlich wird. Ein ergänzendes Kapitel über die zeitgenössische Musikästhetik Schubarts zeigt, daß der Stilumbruch der Generation des Sturmes und Dranges weitgehend bewußt geworden war.

Die Formulierungskraft, die knappe, bestimmte und aus gründlichem Wissen geschöpfte Betrachtungsweise Werkmeisters verdient auch deshalb besondere Beachtung, weil sie nicht im einzelnen stecken bleibt, sondern bei aller Wissenschaftlichkeit eine lebendige Entwicklung und ein großes Werden zu veranschaulichen vermag.

Hermann Killer.

Friedrich Blume: Die evangelische Kirchenmusik. In der Reihe: Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Prof. Dr. Bücken. Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

Wohl selten befriedigt die Lektüre, ja, das Studium einer gediegenen Forschungsarbeit in so hohem Maße den Leser wie die vorliegende vor einigen Jahren herausgegebene Arbeit von Blume. Mit Genugtuung konnte der sachtüchtige Beurteiler im Literaturverzeichnis von der Angabe der Spezialliteratur zur evangelischen Kirchenmusik von 1750 an absehen, da „diese Literatur vorwiegend aus der eigenen Geschichtsforschung dieses Zeitalters besteht". In der Tat ist dies in drei großen Abschnitten kulturgeschichtlicher Perioden übersichtlich und planvoll gestaltete Werk die erste bis ins Kleinste kulturkundlich kritisch und erlebnishaft nahegebrachte Darstellung vom Werden, Blühen und Versinken der evangelischen Kirchenmusik, und auf lange Sicht wohl auch die einzige; denn A. Scherings musikgeschichtlicher Versuch über diesen Gegenstand in Adlers „Handbuch" ist nur kurz und stellt sich nicht diese kulturkundlichen Aufgaben. Großartig ist die Haupteinteilung, die dem verheißungsvollen, tiefen und gewaltigen Auftakt der Reformation mit hymnischer Krönung durch die „frühprotestantische Figuralmusik" (Joh. Walther und Georg Rhaw) die Glanzzeit evangelischer Musik von 1570 bis 1740 folgen läßt und im abschließenden (etwas zu kurz geratenen) Kapitel den raschen Verfall des kirchlichen Ethos und der ihr gewidmeten Musik beschreibt. Diese im Anschluß an die kirchengeschichtliche Einteilung vorgenommene Disposition, „Reformation — Konfessionalismus — Indifferentismus", kennzeichnet das ernste Streben des Verfassers, und mit verblüffender Konsequenz und exakter Rücksichtslosigkeit führt er den Gedanken durch, daß drei Merkmale für das Stehen oder Fallen der Kirchenmusik entscheidend sind; 1. ihre Gegenwartsverbundenheit, ihr aktueller Charakter; 2. ihre Volksverbundenheit, ihr nationaler Charakter; 3. ihre Traditionsverbundenheit, ihr liturgischer Charakter. Es zeigt sich, daß im Verlaufe der Jahrhunderte eine dieser Wurzeln nach der anderen abstirbt: Zuerst hörte die Traditionsverbundenheit auf, als das Ritual der Kulthandlung sich auflockerte und ihre allgemeinverbindliche Norm verschwand; das Nationalgefühl und damit die Volksverbundenheit gingen unter im Dreißigjährigen Krieg mit anschließender Invasion fremdnationaler Kunstströmungen; die Aufklärung schließlich nahm ihr die Gegenwartsverbundenheit, und Bachs späte Kantaten ragen als letzte Kundgebungen eines vergangenen Geistes in eine Zeit, die sie nicht mehr versteht und würdigt. Fortan ist

die evangelische Kirchenmusik in Deutschland nicht mehr „Kern und Krone der deutschen Musik, sondern Nebengebiet und Tummelplatz für kleine Geister".

Im einzelnen enthält das Buch eine Fülle von Erkenntnissen, die über den rein historischen Wert hinausgehen. Die Feststellung, daß es im einstimmigen Gesang keine polymetrischen Urformen gibt, (da sie nur der figurierten Musik entnommen sind), wie vor allem auch jene drei Grundmerkmale sollten der heutigen Jugend- und Volksmusik zu denken geben. Die Rehabilitierung des Le Maistre, die erstmalige Untersuchung über die lateinische Kunstmusik im 16. Jahrhundert, dann die Bedeutung des Orlando di Lasso, der der Kunst das Gepräge gibt — und nicht die beiden Gabrieli und Venedig! — seien als Einzelheiten genannt; im übrigen ist es nicht zweckmäßig, Teile herauszugreifen und hier kurz zu streifen; es ist alles aus einem Guß. Die liebevolle Ausführlichkeit des Reformationsabschnittes erweckt das Bedauern, daß nicht auch Schütz und Bach so allumfassend gezeichnet sind; doch auch in dieser räumlichen Gedrungenheit enthüllt sich eine Fundgrube gültiger Anschauungen, die ungemein anregen. Die Tafeln und Abbildungen, in der für Athenaion bekannten Sorgfältigkeit und geschmackvollen Schönheit, sind wertvoll und bereichern das tiefschürfige Werk, das über den engen Rahmen der Kirche hinausgehend allen denen anempfohlen werden kann, denen es mit der Pflege deutscher Kultur ernst ist.

Paul Egert.

Georg Schünemann: Führer durch die deutsche Chorliteratur, Bd. 2 Gemischter Chor, Sonderausgabe 1, Geistliche Chöre für die evangelische Kirche. Herausgegeben im Auftrag der Reichsfachschaft für Chorwesen und Volksmusik innerhalb der Reichsmusikkammer. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1936.

Um eine Übersicht über die auch gerade in ihren wertvolleren Erscheinungen letzthin gewaltig angeschwollene Chorliteratur ringt jeder Kirchenmusiker. Keiner kann alles kaufen, nicht mal alles Wichtige ansehen und im Gedächtnis behalten. Daß da die Reichsfachschaft uns ein Hilfsmittel in die Hand gibt, muß ihr gedankt werden.

Georg Schünemann gliedert den Führer in die Gruppen: I. Liturgische Chöre für das Kirchenjahr, II. Geistliche Chöre, III. Anhang, lateinische Messen und Motetten alter Meister. Bei der Untergliederung des ersten Teils folgt er der Einteilung des brandenburgischen Gesangbuches, wobei unter jedem liturgischen Stichwort zunächst die wichtigeren Choräle mit Angabe von Sätzen ausgeführt sind, und danach allerlei Motetten unter dem Namen des Komponisten folgen. Der zweite Teil ist gegliedert nach Motetten und geistlichen Liedern. Beide Teile bringen im Schlußabschnitt eine Übersicht über einschlägige Sammlungen.

Diese Einteilung entspringt dem Wunsche, den Kirchenmusikern die Durchsicht durch den Stoff zu erleichtern. Es ist aber bekannt, daß die Stoffeinteilung des Gesangbuches an sich schon nicht ohne Mängel ist; ihre Unzulänglichkeit offenbart sie neu in diesem Buch, das für die nicht unterzubringenden Sachen die Kategorie „Motetten und geistliche Lieder" dem 1. Teil anfügen muß, was nicht nur eine unklare Überlagerung zu den Sachpunkten des 2. Teils, sondern auch seltsame Paarungen ergibt: Hier findet man Sätze zu „Schönster Herr Jesu" neben dem Gesamtverzeichnis der Bachschen Motetten.

Wir glauben, daß man besser voran käme, wenn man nach formalen Gesichtspunkten einteilte, also: I. Choralsätze (auch mit Instrumenten, etwa Bärenreiter-Ausgabe 775) alphabetisch nach den Melodienamen geordnet, Parallelmelodien mit Hinweisen auf den gebräuchlichsten oder Stammnamen; II. Spruchmotetten, nach den Bibelstellen zu ordnen; III. Motetten und Liedsätze auf frei gestaltete (Schütz-Spitta Cantiones sacrae) und auch dichterisch geformte Texte (viele Beispiele in den Losen Blättern), diese nun nach Stichworten ihres Inhalts geordnet; IV. Kantaten, Passionen und Oratorien; V. Sammlungen. Wir haben mit dieser Einteilung gute Erfahrung gemacht. Nötig ist aber, daß alle noch zugänglichen Sammlungen völlig durchgearbeitet werden und in allen Einzelstücken unter I bis III bzw. IV erscheinen. Das Aufsuchen des für den geistlichen Gedankengang Einschlägigen darf man schon dem Kirchenmusiker überlassen, von dem man doch schließlich verlangen muß, daß er wo schon nicht sein Handwerkzeug als Gesangbuch, Choralgut, Bibel usw., so doch wenigstens die zugänglichen Hilfsmittel für solche Feststellungen kennt.

Solche Einteilung, die eine sachliche Unklarheit der ordnenden Gesichtspunkte und die daraus folgende vielfache Überschneidung vermeidet, würde auch die bibliographische Arbeit sehr erleichtern. Im vorliegenden Buche ist leider nicht auszumachen, nach welchen Gesichtspunkten etwa Motetten auf die 2. nach Komponisten geordnete Hälfte der Punkte I, 1—20 oder I, 21 oder gar II, 1 zugeordnet sind. Bedauerlich ist auch, daß noch verschiedene Rückstände der ordnenden Durcharbeitung stehengeblieben sind (S. 47 tauchen

unter I, 5 Ostern plötzlich Pfingst- und Trinitatislieder auf; die Vulpiusmotette S. 51 am Schluß gehört zum Sonntag Misericordias domini und ist im vorliegenden Schema gar nicht unterzubringen. Seite 56/57 stehen unter Trinitatis Psalmlieder, Reformations- und Totenfestmotetten, wofür doch eigene Abteilungen vorhanden sind; ähnliche Irrtümer Seite 65, 67, 68, 71, 75/77, 79, 81, 82 usf.; übrigens fehlen völlig die Schütz- und Praetoriusausgaben von Dittberner, die sehr verbreitet sind).

Es ist ja nun dabei die Schwierigkeit des Unternehmens nicht zu verkennen. Zu der Frage der Einteilung tritt die der Auswahl, die im ganzen wohl gelungen erscheint; ein paar vorläufig noch unumgängliche Ladenhüter werden mit dem völligen Einrücken und Tätigwerden der jungen Kirchenmusikergeneration überwunden und für die nächste Auflage entbehrlich werden. Zu danken bleibt Georg Schünemann, einen Grundstock gelegt zu haben. Wenn er fleißig gebessert, durchgearbeitet und gestaltet wird, kann ein unentbehrliches Handbuch daraus werden. Daß Schünemanns Führer noch fast einzig dasteht in Art und Umfang — eben ist von Joachim Altemark ein ähnliches Buch erschienen, das den evangelischen Choral in Chor- und Instrumentalsätzen darbieten will —, sichert ihm eine weite Verbreitung. Wenn der Bitte des Autors, an der Verbesserung mitzuarbeiten, allseitig entsprochen wird, könnte eine wichtige Arbeit in Gang kommen.

Martin Fischer.

*

Deutsches Musikjahrbuch. Jahrgang 1937. Herausgegeben von Rolf Cunz. Dorn-Verlag, Berlin.

Es war 1923, als Rolf Cunz zum ersten Male ein „Deutsches Musikjahrbuch" herausgab. Damals wie heute bestand es aus einer Folge von Aufsätzen zu den vorschiedensten aktuellen Musikfragen. Der neue Band hat ein Geleitwort von Hans Hinkel und Paul Graener. Unter Mitarbeitern findet man Reiner Schlösser, Wilhelm Rode, Rudolf Schulz-Dornburg, Fritz Stege u. a. Zwei Beiträge über Organisationsfragen der Musik erscheinen besonders wichtig: Otto Benecke über „Gemeinnützige Musikpflege" und Rudolf Sonner über „Musikarbeit der NS.-Kulturgemeinde".

Alfred von Ehrmann: Hugo Wolf. Sein Leben in Bildern. Bibliographisches Institut, Leipzig, 1937.

In der neuen Folge von Meyers Bild-Bändchen erscheint auf 40 Seiten in Kleinformat ein zuverlässiger Abriß von Hugo Wolfs Leben, der durch viel Anekdotisches aufgelockert worden ist. Den Hauptteil bilden 40 Tafelseiten auf Kunstdruckpapier, auf denen die Welt Hugo Wolfs und sein eigenes Leben lebendig werden. Die Illustrationen sind verständnisvoll ausgesucht und gut reproduziert.

Kurt Johnen: Allgemeine Musiklehre. Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig, 1937.

In äußerster Kürze und sehr übersichtlich vermittelt das Bändchen die Elemente der Musiklehre. Es wird in erster Linie dem Musikfreund helfen, der sich schnell eine Kenntnis der Grundtatsachen verschaffen will. Die von Johnen recht erfolgreich angestrebte Vollständigkeit würde noch einige Angaben über den Kammerton und Zwölftönemusik erforderlich machen.

Wilhelm Altmann und Wadim Borissowsky: Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore. Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel, 1937.

Es handelt sich um eine Vollständigkeit anstrebende, auch ungedruckte Werke berücksichtigende Bibliographie, die als Gemeinschaftsarbeit von den beiden Verfassern unabhängig begonnen, bis sich 1932 Borissowsky mit Prof. Dr. Altmann zusammentat. Angefangen von der Literatur für Bratsche allein bis zu den ausgefallensten Kombinationen, die die Bratsche als Soloinstrument enthalten (etwa Bratsche, Gitarre und Violine oder Bratsche, Klarinette und Kontrabaß), ja selbst die Werke mit obligater Bratsche in Orchester- und Gesangswerken sind sorgfältig registriert. Alle Originalkompositionen sind den Bearbeitungen gegenüber gekennzeichnet. Die Verlage sowie die Erscheinungsjahre sind beigegeben. Man ist erstaunt über die Reichhaltigkeit der Literatur, die auch von den Bratschenspielern selbst bisher nicht überblickt werden konnte. So wird das Buch nicht nur Nachschlagezwecken dienen, sondern es wird sicher das Bratschenspiel allgemein beleben können, wie es auch die Pflege der neuerdings hier und da hervortretenden Viola d'amore neuen Auftrieb verschaffen kann. Eine verdienstvolle Publikation!

Hans Zingerle: Zur Entwicklung der Melodik von Bach bis Mozart. Die musikalische Interpunktion. Verlag Rudolf M. Rohrer, Baden bei Wien, 1936.

Hier liegt endlich einmal eine Arbeit über die Melodik vor, die sich mit einer beinahe natur-

wissenschaftlich gründlich anmutenden Methodik Ordnungsprinzipien erarbeitet. Wenn auch nur ein begrenzter Abschnitt der Musikgeschichte berücksichtigt worden ist, so vermag die Arbeit trotz ihrer Kürze doch Anstoß für eine umfassendere Auseinandersetzung mit den hier aufgezeichneten Fragen zu sein. Sorgfältig ausgewählte Beispiele veranschaulichen die Darlegungen, die sich erfreulich von jeglicher Deutung freihalten. Die musikalische Stilkunde wird durch eine solche Betrachtungsweise tüchtig vorwärts gebracht.

Herbert Gerigk.

*

Konrad Huschke: Frauen um Brahms. Friedrich Gutsch-Verlag. Karlsruhe in Baden, 1937.

Der namentlich als Brahms-Forscher bekannte Verfasser legt ein neues Werk vor zum Thema: Brahms und die Frauen. Dem Charakterbild des Meisters neue Züge hinzuzufügen war wohl kaum beabsichtigt, und so darf man auch die Notwendigkeit der Publikation überhaupt in Frage stellen, da das Wesentliche zur Erkenntnis des Menschen Brahms und seines Werkes bereits gesagt worden ist. Immerhin mag manchem Brahms-Verehrer auch eine so ausführliche Schilderung der „Fülle edler Weiblichkeit, die im Leben des Meisters eine Rolle gespielt hat", willkommen sein, zumal Huschke seinen Stoff mit eingehender Sachkenntnis und im leichten Plauderton lesenswert macht. Nicht nur — außer der Mutter — die bedeutendsten aus dem Frauenkreis um Brahms wie Clara Schumann, Agathe von Siebold, Elisabeth von Herzogenberg, Julie Schumann, Bertha Faber, Emma Engelmann, Maria Fellinger, Ellen Freifrau von Heldburg, Luise Meyer-Dustmann, Amalie Joachim, Hermine Spies und Alice Barbi werden in ihrem Verhältnis zu Brahms und seiner Kunst geschildert, der Kreis wird durch zahllose „Prominente", wie es im Inhaltsverzeichnis heißt, und eine große Schar von Künstlerinnen erweitert. Dabei weiß Huschke manche aufschlußreiche Einzelheiten zu berichten, wenn auch die starke Durchsetzung des Buches mit Anekdotischem wie überhaupt die poetische Verklärung der Wirklichkeit und ein oft blumig wuchernder Stil stark den Unterhaltungscharakter des Buches betont. Begrüßenswert ist es, daß Huschke die Tragik der ehelosen Einsamkeit, die des Meisters Leben überschattete, klar herausarbeitete, dabei aber auch seine heitere humorvolle Seite nicht ganz zu kurz kommen läßt. Der Ausdruck „Mendelssohns Lichtgestalt" dürfte heute wohl kaum noch auf Verständnis stoßen. Eine Anzahl bisher nicht veröffentlichter Porträtbilder bereichert das Buch.

Hermann Killer.

*

Schule für die Viola da Gamba.

Von Christian Döbereiner.

(Edition Schott Nr. 2388.)

Das um die Jahrhundertwende und vor allem nach dem Kriege neu erwachte Stilgefühl in Fragen der Aufführungspraxis vorklassischer Werke brachte naturgemäß neues Interesse für die Instrumente jener vorklassischen Musikepoche mit sich. Die Viola da Gamba (Baß-Gambe oder Basse de Viole) spielt unter diesen Instrumenten eine wesentliche, wenn nicht die bedeutendste Rolle. Die Violen sind eine Instrumentenfamilie, die sich vor allem durch die Form des Schallkörpers (Verjüngung des Schallkörpers zum Halse hin, Boden meist flach und zum Halse hin abgedacht) und durch die Besaitung (meist 6saitig, in Quarten gestimmt mit einer Terz in der Mitte) wesentlich von der Familie der erst später entstandenen Violinen unterscheidet, zu denen auch das Violoncell gehört (der Streichbaß gehört übrigens seiner Bauart nach der Violenfamilie an!). Diese Unterschiede sind nicht äußerlicher Art, sondern geben natürlich der Klangfarbe dieser Instrumentengruppen ihr Gepräge. Die weitverbreitete Ansicht, die Violen seien die „primitiven Vorfahren" der Violinen gewesen, ist insofern einzuschränken, als die Violinen wohl die Violen verdrängten, die letzteren aber eine Zeit höchster Kultur und ausgesprochen differenzierter Virtuosität hinter sich hatten. Die Gambenmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zeugt von einer erstaunlich ausgebauten Spielfertigkeit und Virtuosität der damaligen Gambenspieler. Was allerdings die Welt der Gambenmusik (die rein klanglich vornehmlich für die Vielstimmigkeit geeignet ist) untergrub, war der neue Ausdruckswille, der sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts durchsetzte und für den das berühmte „Mannheimer Crescendo" rein instrumental bezeichnend war. Hier mußten die Violen ihrer ganzen Bauart und Klangfarbe nach zurückstehen. — Die nunmehr neu aufgelebte Gambenkunst zeigt uns aber deutlich, daß die Violen zur richtigen Interpretation vorklassischer Musik durch Violine und Cello in keiner Weise zu ersetzen sind.

So ist es ein großes Verdienst der Verwaltung der Stadt München, daß sie durch Zuschüsse die Drucklegung der vorzüglichen Gambenschule Christian Döbereiners ermöglichte. Der Ver-

fasser setzt sich seit nicht weniger als 30 Jahren mit großer Energie für die Neubelebung der Gambenliteratur ein und hat praktisch wesentlich zu dem nunmehrig allgemeinen Interesse für die Musik der Vorklassik, ausgeführt aus Originalinstrumenten, beigetragen. So bringt er denn auch in seiner Schule eine Fülle von rein technischen Erfahrungen, ein reiches Wissen um die stilistischen Fragen im einzelnen (Ausführung von Verzierungen jeglicher Art usw.) und über allem den ernsten Willen, durch alle, mehr äußerlichen Meinungsverschiedenheiten hindurchzukommen mit dem einen Ziel vor Augen, die Gambenkunst wieder wirklich lebensfähig zu machen und ihr den Nymbus einer historisierenden Angelegenheit zu nehmen. Es ist ihm gelungen, nicht nur eine Schule im landläufigen Sinne zu bringen, sondern ein Werk, das jeden auch musikalisch anregen kann, der sich für die Viola da Gamba interessiert.
Döbereiner fußt bewußt auf den lebensfähigen Quellen des Gambenspiels (The division-violist von Christopher Simpson, 1659, Traité de la Voile von Jean Rousseau, 1687, dem Tratado des Diego Ortiz, 1553) und den übrigen in allgemein musikalischen Fragen jener Zeit aufschlußreichen Werken (Virdung, Prätorius, Quantz, Ph. E. Bach usw.). Auch die Werke der berühmten Gambisten Marais, Abel, Kühnel, Hammer usw. boten ihm reiches Material, das erfreulicherweise auch zum Teil in der Schule reproduziert ist. Wie im Theoretischen, so geht Döbereiner auch im Praktischen konsequent von diesen Quellen aus und ergänzt sie durch neue, auf langjähriger Erfahrung beruhende Gesichtspunkte und Übungen.
Das in jeder Hinsicht vorzügliche Werk Döbereiners wird zweifellos zu einer erneuten Belebung des Gambenspiels führen; wer sich im Gambenspiel ausbilden will, wird hier wertvollste Anregung und, was wohl das Wesentlichste ist, die eindeutige Anleitung zu einem stilistisch sauberen Musizieren finden.

Herbert Schäfer.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Berlin: Die Staatsoper reihte ihren Spitzenleistungen einen neuen Höhepunkt an mit der Neueinstudierung von Ermanno Wolf-Ferraris „Vier Grobianen". Die 1906 bereits erstaufgeführte Oper hat nichts von ihrer Frische eingebüßt. Wolf-Ferrari macht den Geist der Commedia del arte lebendig. Er ist ein unerschöpflicher Melodiker, der außerdem die Gesangsstimme stets vorbildlich behandelt. Er bevorzugt eine kammermusikalische Verwendung des Orchesters, das bei ihm weniger Klanghintergrund als Spielpartner für das Bühnengeschehen ist. Das Orchester charakterisiert in jeder Wendung; es tänzelt und schwebt, so daß jedes gesungene oder rezitativisch deklamierte Wort mühelos verständlich wird. Angesichts der vielen Vorzüge des Schaffensstils des Meisters bedarf die Frage einmal gründlich der Untersuchung, weshalb trotz allem keine seiner Schöpfungen zu einem wirklichen Dauererfolg werden konnte. Vielleicht ist der Aufführungsstil den meisten Bühnen noch ungewohnt, denn die darstellerische und musikalische Gelöstheit der Wiedergabe muß einen ganz unwahrscheinlichen Grad erreichen, wenn die Wirkung sich ganz einstellen soll.

Was man in der Staatsoper daraus werden ließ, war vollkommenes Theater. Der Spielleiter Hanns Friederici und der Bühnenbildner Lothar Schenk von Trapp, beide vom Wiesbadener Staatstheater, entfesselten ein farbiges, beschwingtes Treiben, das in seiner Kurzweiligkeit nicht übertroffen werden kann. Die Musik erhielt ihr Tempo von Johannes Schüler, der meisterhaft für ihren graziösen, in sich wundervoll abgetönten Ablauf sorgte. Das Orchester wurde hier wieder einmal als eine Schar hervorragender Solisten erkennbar, jeder ein Meister seines Instruments. Auf der Bühne stand Jaro Prohaska im Mittelpunkt. Als der Grobian Lunardo war er das Haupt seines nicht minder groben Freundeskreises, den Otto Helgers (der Haustyrann Simon), Felix Fleischer (der Trottel Cancian) und Karl August Neumann (Maurizio) bildeten. Mit allen kindlichen Reizen verkörperte Carla Spletter Lunardos Töchterchen Lucieta, während Erich Zimmermann mit viel Komik den Sohn Maurizios spielte. Prachtvolle Koloraturen spann Erna Berger (Felice). Käte Heidersbach (Maria) und Elfriede Marherr (Margarita) vervollständigten das Ensemble glücklich. Der Erfolg entsprach der Besetzung und der liebevollen Einstudierung.

Herbert Gerigk.

Bremen: Die Oper des bremischen Staatstheaters pflegt das musikalische Werk der Lebenden mit ebensolchen Nachdruck, wie die Werke der klassi-

ker. Es hat sich jetzt mit der stilsicheren Inszenierung durch den Intendanten Dr. Willy Becker und unter der musikalischen Leitung von GMD Walter Beck für Hermann Reutters „Dr. Johannes Faust" eingesetzt. Dazu kam gleich nach Weihnachten Wolf-Ferraris musikalisch reizvolle Lustspieloper „Il Campiello". Aber auch der Operette kam dieser rege Arbeitswille zu gute. Als Uraufführung kam die in Kolonialbegeisterung, Exotik und Liebeslyrik schwelgende Operette „Extrablätter" mit der schmissigen Musik von Nico Dostal erfolgreich heraus.

Diese Arbeiten werden aber in den Schatten gestellt durch die Aufführung einer frühen Verdi-Oper aus dem Revolutionsjahr 1848, der „Battaglia di Legnano". Julius Kapp, der Dramaturg der Berliner Staatsoper, betitelt seine Bearbeitung des Werkes: „Das heilige Feuer". Kapp hat eine wesentliche, den Text und die Musik neugestaltende Umarbeitung des patriotisch glühenden Jugendwerkes von Verdi vorgenommen. Die Bremer Aufführung erwies, daß die neue Textgestaltung einen entscheidenden dramatischen Gewinn darstellt. Der tote, historische Ballast des Befreiungskampfes der lombardischen Städte, unter Führung von Mailand, gegen Friedrich Barbarossa ist beseitigt. An seine Stelle tritt das rein menschliche Drama von Leidenschaft, Liebe, Ehre und Heldentum. Es ist Kapp gelungen, den menschlichen Kern dieser Handlung in knappen Szenen neu zu gestalten und der Musik Verdis anzupassen. Den zweiten, rein historischen Barbarossa-Akt der Oper hat er ganz gestrichen. Einige wertvolle Musikstücke daraus hat er zur Charakterisierung einer Nebenrolle verwertet. Damit ist ein Musikdrama von herber, jugendlich überströmender Melodik freigelegt, das seine mitreißende Kraft zur Hauptsache aus dem blühenden Klang der menschlichen Stimme erhält und die Orchesteruntermalung auf das Notwendigste beschränkt. Die von Philipp Kraus stimmungsvoll inszenierte Aufführung war unter Leitung Etti Zimmers ein glänzender Beweis der Leistungsfähigkeit der bremischen Staatsoper. In den führenden Partien bewährten sich der klangvolle, von Empfindung gesättigte Sopran Käthe Teuwens (Lida), der weiche und metallisch glänzende Tenor Fritz-Kurt Wehners (Arrigo) und der markige Bariton Ernst Holzlins (Rolande). — Der Eindruck des Werkes auf das Publikum war stark und wohlbegründet.

Gerhard Hellmers.

Chemnitz: Die Oper „Inka" mit der Musik des deutschblütigen Schweden Albert Henneberg erlebte eine glanzvolle Uraufführung. Alle künstlerischen Schöpfungen der Gegenwart müssen, wenn sie die deutsche Seele zutiefst packen sollen, ihr arteigen sein, müssen mit ihrem geistigen Gehalte den völkischen Ideen entsprechen, die für die innere Haltung des deutschen Volkes leitend sind. Dieser Forderung entspricht die neue Oper. Die Inka waren um das Jahr 1000 nach Peru eingewandert, setzten an Stelle der Tierverehrung den Sonnenkult und bauten ein Reich wahrer Menschlichkeit auf. Kraftquelle war die Reinhaltung ihrer Rasse. Der Vermischung mit den Einheimischen entgingen sie durch Heirat innerhalb der Sippe. Der vorletzte Herrscher durchbrach das Gesetz. Das Vertrauen des Volkes war dadurch erschüttert. Als spanische Eroberer kamen, war die Widerstandskraft gebrochen. Das Reich zerfiel. Aus diesem geschichtlichen Geschehen wählte der Chemnitzer Oberspielleiter Dr. Fritz Tutenberg alle die Bewegungskräfte, die einer straffen Handlung dienlich waren. Der Inka Atahualpa verliebt sich in die rassefremde Cura, die als Priesterin im Sonnentempel dient. Der Oberpriester weist beide auf die Schuld und Tragik hin, die der Verbindung innewohnen. Das Reich wird schwanken, und beide werden nach dem Gesetze vorzeitig dem Tode verfallen. Der Herrscher aber setzt sich als „Sohn der Sonne" über das Gesetz hinweg, das er für alt und erstarrt hält. Wäre das heldische Wollen in ihm so stark wie die Liebe, dann wäre er selbst zum Gesetzgeber geworden. So aber ist er ein Sinner, der über Ansätze, sein Volk zu erneuern und zur Tat zu begeistern, nicht hinauskommt.

Der Zwiespalt der beiden Hauptpersonen, die Handlung der Widersacher und nicht zuletzt der Schauplatz des Geschehens gaben dem Komponisten die Möglichkeit, alle gültigen Werte, die die große Oper und das Musikdrama geschaffen haben, in der Partitur zur Geltung zu bringen. Die Wirkung wird durch Erinnerungsthemen und klare Gliederung gefördert. Deutlich heben sich Einzelstücke, wie Tempelfest, Hirtenlieder, Mehrgesänge, Tänze, Landsknechtslied und Chöre von dem allerdings ebenfalls melodischen Sprechgesang ab. Die Musik vertieft mehr das Sinnige als das Erregte. Die Gesangslinien folgen den formgerechten und bildhaften Versen des Dichters, haben aber oft Mühe, sich gegen das Orchester zu behaupten. Die vielfältige Mischung der Instrumentalklänge wird dem südländischen Treiben ebenso gerecht wie fesselnde Harmonik. Daß dem Komponisten gewollte Steigerungen überzeugend gelungen sind, spricht für sein wahrhaft tonsetzerisches Können.

Das Chemnitzer Opernhaus verhalf dem Werke zu einer ausgezeichneten Darstellung, in der Bühnengestalter (Felix Loch), Sänger (Walter Hageböcker, Hannel Lichtenberg, Hans Schweska, Emmy Senff-Thies u. a.) und Musiker um höchste Leistung miteinander wetteiferten. Am Pulte saß der feinsinnige Ludwig Leschetizky, für die Szene zeichnete der Verfasser des Buches selbst. Ehrlicher Beifall lohnte die Darsteller und den Komponisten.

Walter Rau.

Essen: Das Essener Opernhaus, das seine Spielzeit festlich mit den „Meistersingern" eröffnet hatte, zeichnete sich in diesem Jahre durch eine besonders intensive Pflege der zeitgenössischen Oper aus. Die begann mit Reutters „Dr. Faust", brachte weiterhin die hier schon besprochene Uraufführung des „Galilei" von Sehlbach, eine Neueinstudierung des „Armen Heinrich" und sieht weiterhin noch die Erstaufführung von Gersters „Enoch Arden" vor. Interessant war es, wie sich Wolf Völkers Inszenierung mit dem Problem der Faust-Oper Reutters, die ja geistig und stilistisch keine bruchlose Einheit darstellt, auseinandersetzte. Völker inszenierte das Werk durchaus aus seiner ursprünglichen Konzeptionsidee heraus, indem er die Aufführung ganz auf den Stil des Puppentheaters einstellte, den er in geistvoller Abwandlung auf die Opernbühne übertrug, und der — so folgerichtig es nur möglich war — durchgeführt wurde. Damit gewann die Inszenierung eine Einheitlichkeit, die dem Werk an sich nicht eigen ist, und die deshalb oft gegen das Werk durchgesetzt werden mußte. Reutters Musik gewann unter Albert Bittners Leitung ebenfalls lebendiges Profil. Pfitzners Jugendwerk „Der arme Heinrich" erstand in einer Aufführung, die in Fritz Hensels Inszenierung das ganz nach innen gerichtete Wesen dieses Seelendramas, die strenge Einfachheit seines legendarischen Stiles ebenso verständnisvoll wahrte, wie in der musikalischen Werkgestaltung durch Alfons Rischner. Eine hübsche Aufführung des „Wildschütz", eine von Völker psychologisch feinfühlig inszenierte „Traviata", eine durch Fritz Hensels Inszenierung lebendig aufgelockerte Aufführung des „Fra Diavolo", ferner „Die verkaufte Braut", von Heinrich Creuzburg temperamentvoll dirigiert, und eine Neuinszenierung von Puccinis „Manon Lescaut" bereicherten im übrigen den Spielplan. Ein Tanzabend brachte außer den „Polovetzer Tänzen" Borodins und dem „Stralauer Fischzug" von Spies als Uraufführung das Tanzspiel „Landsknechte" mit der Musik von Julius Weismann. Idee und Handlung stammen von Tatjana Gsovsky, die auch die Essener Aufführung gastweise inszenierte. Das Ballett das in seiner inhaltlichen Idee von mittelalterlichen Bildwerken und Totentanzholzschnitten angeregt sein könnte, bringt in seiner musikalischen Gestaltung in das Schaffensbild des Komponisten insofern einen neuen Zug, als der Gehalt des Vorwurfs eine ungemein kräftige, in der melodischen Kontur und der klanglichen Haltung holzschnittartige Tonsprache angeregt hat. Dadurch hat die in ihrem Grundantrieb stets lyrische, meist verträumt besinnliche Musik Weismanns eine neue, kräftige Farbe und lebendigen Auftrieb erhalten, der in einzelnen der acht Totentanz-Bilder, die den Geist alter Landsknechtlieder atmen, oft fast dramatisch suggestiv wirkt.

Wolfgang Steinecke.

Hamburg: Der Zufall, daß Igor Strawinskys burleske Szenen „Petruschka" über zwanzig Jahre nach ihrer Entstehung zum ersten Male in der Hamburger Oper aufgeführt wurden, gestaltete sich zu einer — im Hinblick auf die Einstellung des Zuschauers — wichtigen Neuerprobung des Balletts. Das Werk bestand die späte und gerade deshalb ernstzunehmende Prüfung in einem durchaus von künstlerischen Elementen getragenen Erfolg, und das spricht für seine Echtheit. Hier ist Strawinsky seinen russischen Ursprüngen noch fest verbunden und aus ihnen wirkt die Musik auch auf den westlichen Hörer. Freilich kann sie nur wirken als eine Verkündung fremder Art und Kunst, fremden Volkstums; denn ihre aus ganz anderen seelischen Gründen kommende rein rhythmische Substanz hat mit der vorwiegend melodischen unserer Tanzmusik kaum Berührungspunkte. Hier spricht der Osten durch ein starkes künstlerisches Temperament. Mehr von dem Werk zu verlangen, als ein ehrliches Gefesseltwerden, hieße die Grundbeziehungen von Kunst und Rasse verkennen. Die Aufführung der Hamburgischen Staatsoper in der vorzüglichen, springlebendigen Choreographie Helga Swedlunds, der schmissigen Bläser und Schlagzeug bevorzugenden Einstudierung Hans Schmidt-Isserstedts und der — Gewand und Bild reizvoll bindenden — Einkleidung Gerd Richters erwieß außerdem, daß „Petruschka" nach wie vor zu den dankbarsten tänzerischen und pantomimischen Aufgaben der neueren Literatur gehört. Von den Leistungen der Tanzgruppe seien wenigstens die besonders hervorstechenden der drei Puppen (Violet Tester, Konrad Schwartzer, Paul Buck) erwähnt. — Als besonders glücklich bewährte sich die Verbindung der „Petruschka"-Szenen mit Puccinis witzigspritzigem „Gianni Schicchi" zu einem voll-

gerundeten Abend. Die Neuinszenierung dieser vorläufig noch jüngsten italienischen Musikkomödie von Weltgeltung — hauptsächlich fußend auf der ebenso temperamentvollen wie klug überlegten Spielführung Rudolf Zindlers — gehört zum Besten, was die Hamburger Oper in diesem Winter geboten hat. Auch der Versuch, die Handlung von der uns fremd berührenden Zeit des Hochmittelalters ins ausgehende 19. Jahrhundert mit italienisiertem Makartstil zu verlegen, ist grundsätzlich zu begrüßen; die dazu nötigen wenigen Textretuschen zeigen nur bei Schichis Warnlied „Leb wohl, Fiorenza" noch keine voll befriedigende Lösung.

Mit einer gänzlich neuen Ausarbeitung des „Fliegenden Holländers" versuchte die Hamburger Oper einen neuen Beitrag zum Inszenierungsproblem dieses vielgestaltigen Werkes zu liefern. Ihre Aufführung war sichtlich vom realistischen Geist der Hafenstadt beeinflußt. Noch heute faßt man ja an der Wasserkante die Seegespenster natürlicher und selbstverständlicher auf, als es im Binnenlande geschieht. So steht auch beim „Fliegenden Holländer" für den niederdeutschen Menschen das elementare Naturgeschehen und die gespannte Leidenschaft durchaus im Vordergrunde des Erlebnisses, während das Irrationale und die Erlösungstendenz zurücktreten. Man sah infolgedessen eine Aufführung ohne Nebel, ohne Mystik, ohne impressionistische Andeutungen. Wilhelm Reinking und Walter Unruh hatten große Anstrengungen gemacht, um die bildlichen und technischen Probleme der Rahmenakte überzeugend zu lösen. Wagners Wort: „Die Behandlung der Schiffe kann nicht naturgetreu genug sein", ist von ihnen praktisch erledigt worden; von den handfesten Seestücken im Stil mancher Niederländer des 17. Jahrhunderts, mit Zwölf-Meter-Seglern nach allen Regeln der Schiffbau- und Takelkunst, läßt sich behaupten: naturgetreuer kann man auf der Bühne schlechterdings nicht sein. Alles Geisterhafte, etwa beim Heranschießen des Holländers, wird von naturhafter Wucht verdrängt. Der Spielleitung des Generalintendanten Heinrich K. Strohm war es offenbar nicht um Symbolismen oder auch nur Deutungen zu tun, sondern lediglich um eine klare, opernmäßige Führung im Anschluß an die Bewegungsvorschriften Wagners. Nur der Spuk im dritten Akt und die wenigstens in Andeutungen unvermeidliche Schlußapotheose stimmten nicht ganz zu einem szenischen Stil, als dessen deutlichsten Ausdruck man den kräftigen Holz- und Teergeruch von der Bühne her empfand. Hans Schmidt-Isserstedt hielt sich bei der musikalischen Leitung in richtiger Entsprechung zur Szene an die kräftige Tonmalerei der Partitur. Von den Sängern führten besonders Hans Hotter als tragisch verstrickter Holländer, Liselott Ammermann als gesund-naive Senta und Teo Hermann als bieder geschäftstüchtiger Daland zu ihrem Teil den lebhaften Erfolg der Aufführung herbei.

H. W. Kulenkampff.

Leipzig: An der Stätte ihrer einstigen Uraufführung feierte Lortzings reizende Spieloper „Die beiden Schützen" ihr Jahrhundert-Jubiläum. 1837 ging sie zum ersten Male über die Bühne des (heutigen) Alten Theaters zu Leipzig und wurde der erste durchschlagende Opernerfolg Lortzings. Bei der Neuinszenierung hatte Spielleiter Sigurd Baller mit Geschick den Schauplatz dieser harmlos-lustigen Verwechslungskomödie nach dem biedermeierischen Leipzig verlegt. Unter Leitung von Kapellmeister Kempe kam die melodiöse, leichtflüssige und namentlich in den größeren Ensembles außerordentlich feine Musik Lortzings zu schönster Wirkung, und die sehr flott gespielte und gesungene Aufführung war ein neuer Beweis für die unvergängliche Frische und Volkstümlichkeit der Lortzingschen Kunst.

Eine von Intendant Dr. Hans Schüler besorgte szenische Neugestaltung von Shakespeares „Sommernachtstraum" im Neuen Theater brachte auch eine neue Sommernachtstraum-Musik. Hans Stieber, der Komponist der im vorigen Jahre hier uraufgeführten „Eulenspiegel"-Oper, hat hierzu ein Werk von Henry Purcell neu bearbeitet. Purcells Oper „The Fairy Queen" steht stofflich dem „Sommernachtstraum" nahe und ist wegen ihres Barockcharakters eine rechte musikalische Umrahmung der Shakespeareschen Komödie.

Nach längerer Pause erschien Richard Strauß' „Elektra" unter der temperamentvoll und großlinig gestaltenden musikalischen Leitung von Paul Schmitz im Spielplan. Margarete Bäumer war eine überragende Elektra von wahrhaft erschütternder tragischer Größe; auch die anderen Hauptpartien waren mit Ilse Schüler (Chrysothemis), Camilla Kallab (Klytämnestra), Walter Zimmer (Orest) ausgezeichnet besetzt.

Wilhelm Jung.

Mannheim: „Prinz Caramo oder das Fischerstechen" war die dritte Opernschöpfung Lortzings, sie folgte unmittelbar auf den „Zar" und kann die musikalische Verwandtschaft nicht verleugnen. Für den Text nahm er als Vorlage eine zweiaktige französische komische Oper, die Pros-

per Prévost komponiert hatte. Lortzing nannte seinen Helden in Abweichung von der Vorlage, die den Titel „Cosima" führte, Caramo und machte ihn zu einem Fischer. Jetzt konnte er in dem ganz von ihm geschaffenen dritten Akt ein Fischerstechen, wie es ihm aus Leipzig wohlbekannt war, unterbringen. Aber er muß in der Wahl und der Umgestaltung des Textes wenig glücklich gewesen sein. Wenn jetzt Georg Richard Kruse nach der textlichen Umgestaltung ausführt, was er ändern mußte, so bleibt wenig Wirksames mehr übrig, der Text muß ursprünglich ein unleidliches Gemisch von possenhaften und sentimentalen Elementen gewesen sein. Das gilt aber nie von der Musik, die an Feinheit und Kraft der Charakterisierung den „Zar" überragt. Wenn man dazu bedenkt, daß nach allen Kürzungen, die Kruse und später vor der Aufführung der Kapellmeister Dr. Ernst Cremer und Spielleiter Heinrich Köhler-Helffrich vornehmen mußten, die Oper doch noch länger dauert, als bei einer Spieloper üblich ist, so begreift man, daß es Lortzing schwer fiel und schließlich ganz unmöglich wurde, einen Verleger zu finden. Damit blieb das melodienreiche Werk aber von jeder weiteren Aufführung ausgeschlossen, 98 Jahre lang ist es seit der Uraufführung im September 1839 nicht mehr aufgeführt worden.

Nach der textlichen Umgestaltung durch Georg Richard Kruse ist ein heiteres Spiel um lustige Gestalten aus dem Buch geworden, das zwar noch genug Unwahrscheinlichkeiten und Sprünge aufweist, aber zum mindesten nicht unter dem Durchschnitt der Texte beliebter Spielopern steht. Die Musik ist von echter Volkstümlichkeit, sehr eingängig sind die Melodien, treffend sind die einzelnen Gestalten gegeneinander abgehoben. Der musikalische Humor spricht ein besonders gewichtiges Wort. So gibt es einen Familienrat, der mit den besten humoristischen Opernszenen zusammen genannt werden darf, und der allein schon lohnt, die Oper aufzuführen. Von köstlicher Frische sind Caramos Gesänge, vor allem sein derbes Fischerlied: „Heiter und froh lebt Caramo." Die Chöre haben wichtige Aufgaben, sie greifen in das Geschehen ein und kennzeichnen prachtvoll den Unterschied zwischen der steinalten, hochadligen, gespreizten „Sippschaft" um den Marquis und dem fröhlichen Fischervolk, dem Lortzings Sympathien besonders gelten. Von ungewöhnlicher Schönheit ist das Ballett des zweiten Aktes, das übrigens teilweise in der „Undine" verwandt wurde.

Die Uraufführung wurde musikalisch sehr sorgfältig von Dr. Ernst Cremer betreut. In enger Zusammenarbeit mit ihm wußte Heinrich Köhler-Helffrich das Geschehen weitgehend aufzulockern und lebensvoll zu gestalten. Friedrich Kalbfuß hatte die dem Charakter des Werkes angepaßten farbenfrohen Bühnenbilder geschaffen. Großen Anteil am Erfolg hatten die Chöre unter Karl Klauß. Den Titelhelden gab Franz Koblitz mit der rechten Frechheit und Unbekümmertheit, die ihn glaubhaft machte. Die Rolle des Prinzen lag bei Hugo Schäfer-Schuchardt in besten Händen. Der große komische Erfolg war neben Koblitz Hans Scherer als Marquis von Farambolo.

Der Erfolg der Aufführung war überdurchschnittlich. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der „Prinz Caramo" 98 Jahre nach der Uraufführung, die übrigens auch nach allen Zeugnissen erfolgreich war, seinen Siegeszug beginnt.

C. J. Brinkmann.

Stuttgart: Die Württembergische Staatsoper hat auch in der neuen Spielzeit den Kurs eingehalten, den ihr Generalintendant Prof. Otto Krauß in den drei vergangenen Jahren nationalsozialistischer kultureller Aufbauarbeit vorgezeichnet hat. Prof. Krauß hat in unermüdlicher Arbeit und mit eisernem Willen das deutsche volksnahe Kulturtheater verwirklicht. Das zeigt sich im Spielplan der Württ. Staatstheater und nicht zuletzt in dem sehr guten Besuch der beiden Häuser. Weite Kreise der Bevölkerung sind hier in Stuttgart für das Theater zurückgewonnen worden.

Bei den Neuinszenierungen ist hauptsächlich der Pflege der Werke Rich. Wagners zu gedenken. Der ganz im Stile der Ballade aufgeführte „Fliegende Holländer" war in Bühnenbild und -technik unübertrefflich. Wie sehr Prof. Otto Krauß aus dem Geiste der Partitur heraus seine szenischen Anordnungen trifft, kam ganz besonders in einer Festaufführung der Oper mit Karl Elmendorff am Pult zur Geltung. Der Mannheimer Generalmusikdirektor war es auch, der der Neuinszenierung des „Ringes" ein vortrefflicher musikalischer Anwalt war und die groß angelegte Innenregie von Prof. Otto Krauß im Sinne der Bayreuther Tradition musikalisch ergänzte. Über die Stuttgarter Erstaufführung von Ludwig Mauriks „Die Heimfahrt des Jörg Tilman" ist bereits berichtet worden. Das Werk hat schon eine stattliche Zahl von Aufführungen in Stuttgart erlebt.

Neben den Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen von Mozarts „Entführung", Lortzings „Wildschütz", Verdis „Othello" und Humperdincks „Hänsel und Gretel" sind es zwei Uraufführungen, für die sich Generalintendant Otto Krauß einsetzte:

Hugo Herrmanns „Das Wunder" nach einer Dichtung von Georg Schmückle und Paul von Klenaus „Rembrandt van Rijn". Hugo Herrmann hat die prachtvoll saftigen Verse Schmückles vertont, fern aller Romantik, in der herben diatonischen Strenge einer Musik, die alle Chromatik meidet. Überzeugend wirkt der musikalische Aufbau der Hauptszenen und die kühne Chorsteigerung des Schlußbildes. In wundervoller Ausstattung kam Paul von Klenaus „Rembrandt van Rijn" heraus. Die herzliche Aufnahme des Werkes ist neben den saftigen Volksszenen und den mancherlei Schönheiten der Partitur vor allem der sehr geschlossenen Aufführung unter Prof. Otto Krauß als Spielleiter und Staatskapellmeister Richard Kraus als musikalischem Leiter zu verdanken.

Willy Fröhlich.

Weimar: Zum zweiten Male war das Deutsche Nationaltheater Weimar die Uraufführungsstätte für eine Märchenoper. 1893 kam an dieser Bühne unter der Leitung von Richard Strauß Humperdinks „Hänsel und Gretel" zur erfolgreichen Uraufführung, und es mag vorangestellt sein, daß die Märchenoper des Deutschösterreichers Casimir von Paszthory, unterstützt durch eine hervorragende Wiedergabe, einen denkbar glücklichen Start hatte.
Das Buch, in wirkungsvoller Form von der Gattin des Komponisten gefertigt, legt eines der schönsten Märchen des Dänen Andersen zugrunde. Zu dem ergötzlichen Libretto hat Paszthory eine Musik geschrieben, die eingängig, schlicht, gefällig und ohne Problematik die Handlung mit Poesie und Zauber erfüllt und in dezenter Zurückhaltung kammermusikalisch, ohne großen Aufwand zart und locker den Märchenton illustriert. Zu Text und Musik gab die Tochter des Komponisten, Eva von Paszthory, acht geschmackvolle Bilder. Die künstlerischen Kräfte des Nationaltheaters, Bühne und Orchester, gaben unter der musikalischen Gesamtleitung von Staatskapellmeister Paul Sixt ihr Bestes dazu. Die Titelrollen sangen Lea Piltti (Prinzessin) und Rudolf Lustig (Prinz).

Günther Köhler.

Berliner Konzertschau

Der Berliner Konzertwinter war wie jedesmal erdrückend durch die große Zahl der Veranstaltungen und durch ihre willkürliche und dadurch unübersichtlicher Anordnung. Selbstverständlich verschaffen sich die großen Philharmonischen Konzerte und eine Auswahl von Solistenabenden von selbst die richtige Beachtung, aber auch da ergibt sich in Einzelfällen eine Häufung oder Überschneidung, die den Veranstaltern unangenehm werden kann und den Musikbetrachter in Konflikte bringt, denn leider vermag er sich nicht zu zerteilen. Eine Gefahr liegt in dem Mangel an Planung insofern, als die Nachwuchskünstler in dem Konzertbabel kaum Geltung erlangen, ganz zu schweigen von denjenigen, die unter materiellen Opfern ein Berliner Konzert ermöglichen, weil sie sich davon für ihren Entwicklungsgang viel erhoffen. Auch in der Millionenstadt ist die Grenze der Aufnahmefähigkeit auf künstlerischem Gebiet schnell erreicht, und der Konzertbetrieb am laufenden Band schreckt den Musikfreund mehr als er ihn anzieht, zumal wenn er sich über die wirkliche Qualität der Auftretenden kein Bild verschaffen kann.
So wird der selbständig hervortretende Nachwuchs vom Publikum gemieden, weil man sich auf die bewährten Namen versteift, und auch die Presse kann notgedrungen in erster Linie den bekannten Künstlern ihre Aufmerksamkeit widmen, weil sie den Stab der Fachmitarbeiter nicht ins Ungemessene vergrößern will. Die Einrichtung der „Konzerte junger Künstler" begehen hier mit Erfolg einen neuen Weg, obwohl der bisherige Freitagnachmittag ein verhältnismäßig ungünstiger Termin ist. Die Stunde der Musik hat sich als ein solcher Treffer erwiesen, daß sie in etlichen anderen Städten schon in ähnlicher Form eingeführt wurde. Nur die planvolle Förderung der zeitgenössischen Musik ist bis jetzt in gut gemeinten Anläufen stecken geblieben, weil die Kreise zu eng gezogen wurden. Die Kameradschaft der deutschen Künstler könnte sich mit ihren Abendveranstaltungen vielleicht durchsetzen, wenn sich eine Auflockerung der meist reichlich steifen äußeren Aufmachung erzielen ließe. Die Bindung des Erfolges ist — wie die Stunde der Musik und die Konzerte junger Künstler lehren — die Regelmäßigkeit in Ort und Zeit.
Während wir hier einen Blick auf den hinter uns liegenden Musikwinter tun, laufen längst die Berliner Kunstwochen, die in diesem Jahre im Zeichen der Romantiker stehen. Leider hat man die Kunstwochen, die eigentlich auf die Fremden zugeschnitten sein sollen, schon im April, also erheblich vor der Reisezeit beginnen lassen. Das Ergebnis sind teilweise schlecht besuchte Veran-

staltungen. Auf die Musikfeste außerhalb Berlins brauchen die Kunstwochen doch kaum eine Rücksicht zu nehmen, weil sich ihr Besucherkreis im Sommer unabhängig davon einfinden wird.

Die Musik auf historischen Instrumenten erfordert eine grundsätzliche Stellungnahme, da sie immer mehr in Erscheinung tritt. Das Staatliche Musikinstrumenten-Museum führt mit den instandgesetzten Stücken der Sammlung ältere Musik auf dem Instrumentarium der Zeit vor. Kürzlich hörten wir Mozart auf Kurzhalsinstrumenten (von Mitgliedern des Bruinier-Quartetts gespielt), die bei kürzerer Mensur, niedrigerem Steg, dünneren Saiten und schwächerem Baßbalken einen zarten, anheimelnden Klang hergeben. Othmar Steinbauer sorgte für sachgemäße Handhabung der Instrumente. Aufschlußreich war bei dieser Vorführung der Klang der alten Klarinette, die einen schmäleren Schnabel und ein entsprechend kleineres Rohrblatt hat (von Albert Heinke prachtvoll geblasen), während Eta Harich-Schneider mit dem Altwiener Flügel nicht ganz zurecht kam.

Eta Harich-Schneider hat uns bei ihren Soloabenden am Cembalo in der Singakademie davon überzeugt, daß das Cembalo als Soloinstrument ein ganzes Konzert hindurch unerträglich ist. Schließlich hat es Darbietungen dieser Art auch früher nicht gegeben. Die Frage Cembalo oder Konzertflügel wird für den Konzertsaal auch vom Wissenschaftler eindeutig für den Flügel entschieden werden müssen. Unabhängig davon kann die Verwendung des Cembalos in den guten Neukonstruktionen innerhalb eines Orchesters durchaus reizvoll sein. Seine Vorzüge für das häusliche Musizieren, die entsprechend beim Spinett und beim Clavichord bestehen, sind ja bekannt genug. In der üblichen Praxis des Musiklebens kann jedoch dem Zurückgreifen auf historische Instrumente keineswegs das Wort geredet werden.

Die imponierende Leistung Claudio Arraus, der Bachs gesamtes Klavierschaffen an 12 Abenden auswendig auf einem modernen Flügel vortrug, zeigt zur Genüge, wie ausgezeichnet ein tüchtiger Musiker darauf aus dem Geist Bachs musizieren kann. Arrau gehört in die vorderste Reihe der Klavierspieler unserer Zeit. Er wird vielfach noch unterschätzt, weil er wie nur wenige nachschaffende Künstler ganz im Dienst des Kunstwerks aufgeht und niemals seine Person in den Vordergrund stellt.

Als Kuriosum mag ein Abend gelten, der mit neuen Kompositionen für Cembalo bzw. Spinett in verschiedenen Kombinationen mit Singstimmen und Instrumenten bestritten wurde. Rudolf Wagner-Régeny trat mit einer Sonatine für Spinett hervor, die in ihrer musikalischen Frische besticht. Von Robert Oboussier gelangten Klopstockgesänge für Koloratursopran (Erna Berger), Cembalo (Eta Harich-Schneider) und Oboe zur Aufführung.

Der französische Pianist Robert Casadesus spielte für die Berliner Konzertgemeinde mit unbeschreiblicher Feinheit des Anschlages und der Gestaltung die große Fantasie von Schumann und Stücke alter und neuer französischer Meister. — Nach langer Zeit hörte man Else C. Kraus wieder bei uns. Ihr Vortrag Mozarts, Haydns und Beethovens hat eine eigene Note, wie überhaupt ihre Technik denkbar sauber ist.

In der Singakademie gab Marieluise Hasselburg einen Liederabend, bei dem sie Schubert, Brahms und Wolf neben Gesänge von Debussy, Respighi und Tschaikowsky stellte. Von August Göllner wurde sie aufmerksam begleitet.

Der Mexikaner Salvador Ordonez bot im Beethovensaal ein ungewöhnliches Klavierprogramm, das von Rameau und Couperin bis zu Strawinski und Hermann Reutter reichte. Es zeugt von einem hohen Grad der Meisterschaft, wie er Reutters anspruchsvolle Variationen über das Bachsche Chorallied „Komm', süßer Tod" auszuarbeiten vermochte.

Einen Saxophonabend von Ingrid Larssen erwähnen wir einmal wegen der virtuosen Beherrschung des Instruments durch die Künstlerin und dann wegen der interessanten Originalkompositionen, die zu Gehör gelangten. Eine Sonate von Dressel, Stücke von Gustav Bumcke und Richard Kursch, sowie die Suite „Aus den Bergen" von Hugo Kaun standen auf der Vortragsfolge. Das Saxophon ist als Instrument mit seinen eigentümlichen Reizen bei uns noch längst nicht ausgewertet, weil auf Grund seiner Jazzverwendung ein eingefleischtes Vorurteil dagegen besteht. Ingrid Larssen wird es überwinden helfen.

Walter Gieseking stellte in der Stunde der Musik seine Meisterschülerin Marianne Krasmann vor, eine junge Bremer Klavierspielerin, die ein unbändiges Temperament entwickelt, der aber eine starke Podiumnervosität noch gelegentlich im Wege steht. Sie spielte Brahms und Chopin ausgezeichnet, und am stärksten wirkten dann die Haydn-Variationen von Brahms in der Fassung für zwei Klaviere, wobei Gieseking ihr Partner war. Die Künstlerin hat alle Aussicht, in kürzester Zeit in den deutschen Konzertsälen heimisch zu sein.

Eine tüchtige Koloratursopranistin ist Carlotta Tag, die vielleicht in manchem ihre Grenzen

überschreitet, deren Stimme aber viele Vorzüge besitzt. Ihr Abend mit Michael Raucheisen am Flügel in der Singakademie trug ihr starken Erfolg ein.

Zum feierlichen Ausklang der Spiezeit gab es ein Sonderkonzert der Philharmoniker mit der 9. Sinfonie unter Wilhelm Furtwängler, der dabei eine Leistung vollbringt, die in die Bezirke des Schöpferischen reicht. Der ungewöhnliche Grad der Konzentration und der geistigen Beherrschung des Werkes verleihen der Wiedergabe bei ihm den Charakter der Einmaligkeit. Unter der Hand des Meisters wird das Orchester stets ein Musizierkörper, der in allem den Stempel letzter Vollkommenheit trägt. Der Bruno Kittelsche Chor hat das Chorfinale zu seiner Spezialaufgabe gemacht, in deren Bewältigung er unerreicht sein dürfte.

Herbert Gerigk.

*

Ein für Auge und Ohr gleich ungewöhnliches, aber von einer hauptsächlich aus Studierenden bestehenden Hörerschaft auch gleich stark bejubeltes Ereignis war das Auftreten der Osloer Studentinnen-Sing-Vereinigung (Kvindelige Studenters Sangförening) im Studentenhaus der Technischen Hochschule. Siebzig norwegische Studentinnen, die sich auf ihrer Reise durch Deutschland, Österreich und Ungarn als gern gesehene Gäste vorstellten, trugen die schönen, bunten und kleidsamen Trachten ihrer Heimat und sangen norwegische Kunst- und Volkslieder. Neben charakteristischen Proben klassischer Liedkunst kam namentlich das moderne norwegische Lied zu Gehör, das auch in seinen persönlichsten Prägungen nie die Verbindung zum Volkstum verloren hat, wenn auch hier manchmal im Hang zum klanglichen und deklamatorischen Experiment unverkennbar ist. Am unmittelbarsten kamen die frischen Stimmen der jungen Norwegerinnen, die von ihrer Dirigentin Agnes Brevig sicher geführt werden und auch einige bemerkenswerte Solistinnen in ihren Reihen haben, in einer Auslese schönster Volkslieder zur Geltung. Die im Zeichen deutsch-nordischen Kulturaustausches stehende Veranstaltung wurde von der deutsch-nordischen Gesellschaft betreut.

Nordische Kunst brachte auch ein von der Preußischen Akademie der Künste veranstaltetes Kammermusikkonzert in der Singakademie. Yrjö Kilpinen — mit seinem Namen verbinden wir den Begriff einer eigenartigen, starken, aus finnischem Volkstum gespeisten Liedlyrik. Auch die an diesem Abend uraufgeführte Sonate für Cello und Klavier, Werk 90, atmet diese Kraft des Stimmungshaften, zeugt aber auch von einem plastischen Formwillen. Die herbe Melodik wird in beiden solistisch behandelten Instrumenten zu wirkungsvollen Steigerungen geführt, die eigenwillige Harmonik macht sich am stärksten in dem Ech-Anfangssatz, weniger in dem beschwingten, oft volkstümlich ansprechenden Allegretto bemerkbar. Margarete Kilpinen am Klavier und Paul Grümmer als überlegen gestaltender Kniegeiger waren meisterliche Mittler des Werkes, Margarete Kilpinen außerdem die ausgezeichnete Interpretin von Kilpinens Klaviersonate Werk 86. Eine namentlich in der motivischen Arbeit interessante Sonate für Violine und Klavier (G-Dur) von Gerhart v. Westermann und archaisieren Baritonlieder auf deutsche Minnesängertexte von Wolfgang von Bartels wurden von Conrad Hansen, Edmund Metzeltin und Georg Höllger gespielt bzw. gesungen.

Wie im Vorjahre, konnte auch diesmal das mit Herzlichkeit aufgenommene Leipziger Gewandhausorchester seine hohe Klangkultur und künstlerische Disziplin unter Beweis stellen. Hermann Abendroth spielte mit seinen Musikern die Oberon-Ouvertüre und Tschaikowskys h-Moll-Sinfonie, die „Pethétique". Die kraftvolle Nachzeichnung der Linien, die rhythmische Präzision verschmolzen in Abendroths Wiedergabe mit einer bestimmten und doch fein getönten Klanggebung zu einem nachhaltigen Eindruck künstlerischer Unmittelbarkeit. Wilhelm Stroß, Deutschlands jüngster Geigenprofessor, als Primgeiger des Stroß-Quartetts in Berlin bestens bekannt, zeigte sich in einer ebenso erfühlten wie technisch gekonnten Interpretation von Beethovens Violinkonzert auch als hochbegabter Solist.

Als bemerkenswert sichere und reife Cellistinnen erweisen sich die Engländerin Thelma Reiß und die Französin Jacqueline Roussel, die jedoch noch nicht die gleiche erstaunliche tonliche Ausgeglichenheit hat. Das Spiel der Engländerin, die ebenso wie Jacqueline Roussel klassische Werke und technisch dankbare, zum Teil virtuose Vortragsstücke bot, brachte hohen klanglichen Genuß, bei der Französin fiel vorteilhaft ein starker Gestaltungswille auf.

Von weiteren ausländischen Künstlern konnte Celestino Sarobe, der berühmte spanische Bariton, begeistern. Sein in allen Lagen ausgeglichenes, dunkel gefärbtes Organ wird mit echtem Miterleben und hoher Musikalität eingesetzt. Nach anfänglicher Zurückhaltung steigerte Sarobe die Stimme machtvoll zu reichstem Belcantoglanz in Opernarien, wußte aber auch deutsche Lieder mit

beseeltem Melos und unmittelbar packender Wirkung vorzutragen. Sarobe gehört zu den Sängern, die nicht nur Stimmgrößen, sondern auch starke künstlerische Persönlichkeiten sind.

Der Wille zu bewußter Programmgestaltung gab einigen Liederabenden einheimischer Künstlerinnen eine besondere Note. Ingrid Brebeck sang Beethoven- und Mozart-Lieder, dann Spohrs Lieder mit obligater Klarinette und brachte dann drei Lieder aus Max Regers Opus 70 und Lieder von Kurt Stiebitz zur Uraufführung. Die Reger-Lieder sind wohl die verhältnismäßig einfachsten aus der kürzlich von Ludwig Heß uraufgeführten Liedergruppe, bilden aber gleichwohl für Sänger und Begleiter in ihrer verschlungenen Melodik eine schwierige Aufgabe. Kurt Stiebitz weiß dagegen durch einen glücklich getroffenen deklamatorisch-rezitativischen Ton und eine sparsam malende Klavierbegleitung zu fesseln. Ingrid Brebecks Vortragskunst, die in dem Begleiter Max Nahrath und dem Klarinettisten Hans Joachim Wentzel starke Stützen hatte, konnte sehr gefallen.

Künstlerisch noch eindrucksvoller wußte Magda Lüdtke-Schmidt, von Michael Raucheisen begleitet, ihr Liedprogramm aus kaum bekannten älteren und noch wenig bekannten oder ganz neuen zeitgenössischen Werken zusammenzustellen. Namentlich unter den Liedern von Loewe war manches, das zu den schönsten Eingebungen des Meisters gehört. Zwei uraufgeführte Lieder von Erich Mirsch-Riccius entstammen romantischem Empfinden, während der neue Zyklus „Statt eines Straußes" von Hermann Simon aus der klaren, betont schlichten Melodieführung und einer dem Volkslied angenäherten Haltung seine tiefsten Wirkungen erhält. Fein empfundene und geformte Scherz- und Spiellieder von Friedrich Welter schlossen den Abend ab, der für die klug gestaltende Sängerin einen berechtigten Erfolg brachte. Hermann Killer.

*

Junge Chöre geben der deutschen Chormusik neuen Aufschwung und verstärkte Bedeutung. Da ist die Deutsche Singgemeinschaft Berlin, die unter Leitung Rudolf Lamys sorgfältigste Chorpflege treibt. Sie unternahm mit überraschender Energie und Einsatzbereitschaft einen Vorstoß ins chorische Neuland. Ihr Abend in der Singakademie „Neue Chor- und Spielmusik" (unter Mitwirkung der Orchestervereinigung Berlin-Lichterfelde) stellte die Leistungsfähigkeit dieses kleinen Chores heraus, und gab ferner den Beweis, daß die jungen Komponisten der Gegenwart im einheitlichen Geiste zusammenfinden. Sie zeigen das Bestreben, in ihren Werken einen sauberen polyphonen Satz zu schreiben. Ferner macht sich ein romantischer Mystizismus bemerkbar, der allerdings nicht immer einer inneren Eingebung zu entspringen scheint. Dieser Charakterisierung entspricht die Frühjahrskantate von Bernd Scholz (geb. 1911). Altes Brauchtum wird in den Handwerkertänzen für Orchester von Gerhard Maasz (geb 1906) wieder zu neuem Leben erweckt. Wuchtig und eindringlich sind Rudolf Lamys Bauernchöre.

Die oft gerühmte Berliner Solisten-Vereinigung unter Leitung von Waldo Favre brachte gleichfalls neue a-cappella-Chorwerke in ihrem letzten Konzert in der Singakademie zur Uraufführung, so Kurt von Wolfurts sechsstimmige Motette „Denk an uns". Seltsam ist die Stimmung in diesem eindringlichen, fast beschwörenden Bittgesang nach mittelalterlichen Texten. Frisch und melodisch sind die Volkslieder aus dem Ostland von Helmut Krebs. Sie hinterließen jedoch keinen bleibenden Eindruck. Besonders eindringlich kam die Chorkunst der Berliner Solisten-Vereinigung in Brucknerschen Motetten zur Entfaltung.

Friedrich Jung stand vor den Philharmonikern. Effektvoll arbeitete er „Don Juan" von R. Strauß heraus. Besonders interessierte in diesem Konzert die Erstaufführung des H-Dur-Konzertes für Klavier und Orchester von Glazounow, dessen blühender, fast üppiger Orchesterklang durch Jung in leuchtenden Farben geschildert wurde. Die Solopartie, die an den Pianisten erhebliche technische Anforderungen stellt, wurde von der Tochter des Komponisten, Elena Glazounow, virtuos gemeistert. Die mitwirkende Berliner Liedertafel setzte sich mit Erfolg für Werke von R. Strauß, Karl Kämpf und Friedrich Jung ein.

Zwei unserer größten Künstler, Georg Kulenkampff und Wilhelm Kempff, hatten sich in einem Sonaten-Abend der Berliner Konzertgemeinde (Konzertring der NS.-Kulturgemeinde) zusammengefunden. Es war ein meisterhaftes Musizieren, das in die Tiefe drang und die hingerissenen Zuhörer gefangennahm und begeisterte. — Auch in der letzten Stunde der Musik bekam man vollendete Kammermusik zu hören. Die Pianistin Edith Axenfeld und die Geigerin Lilli Friedemann spielten sowohl die Brahms-Sonate G-Dur als auch die romantischen Stücke von Dvorak mit glühender Hingabe und musikalischer Reife. Conrad Hansen zeigte sich in Werken neuer Meister und Fr. Liszts als temperamentvoller und technisch zuverlässiger Pianist.

Im 2. Liederabend Hans Hermann Nissens fanden die Spielmanns-Lieder von Max Do-

nisch eine begeisterte Aufnahme. Nissen zeigte sich als ein Sänger, der sowohl lyrisch als auch dramatisch den höchsten Anforderungen gewachsen ist. Michael Raucheisen war ihm ein treuer und anpassungsfähiger Begleiter.

Rafael Silva de la Cuadra, ein chilenischer Pianist, der seine musikalische Ausbildung in Deutschland erhalten hat, gab ein Konzert im Meistersaal, das ihn als temperamentvollen und ernst strebenden Musiker zeigte. — Der Pianist Hans-Martin Theopold bezauberte durch seinen leuchtenden und ausdrucksvollen Anschlag. Neben Solostücken für Klavier brachte er zusammen mit der Kammermusik-Vereinigung der Staatsoper konzertante Musik zur Aufführung, so das Quintett c-Moll von Ludwig Spohr, dessen melodisch schönen Werken man öfters im Konzertsaal begegnen möchte.

Luise Walker zeigte sich im Schumannsaal als technisch zuverlässige Gitarren-Spielerin. Zu Unrecht werden heute Gitarre und Laute, für die große Meister wie Bach, Sor, Tarrega geschrieben haben, bei uns vernachlässigt, während musikalisch weniger wertvolle Instrumente einen immer größeren Anhängerkreis finden.

Gerhard Schultze.

Hamburg: In der zweiten Hälfte der philharmonischen Konzertreihe setzte sich Staatskapellmeister Eugen Jochum neben den üblichen „klassischen" Werken auch für zwei Neuheiten ein. Reinhard Schwarz, der aus dem Kreise um Heinrich Kaminski kommt, und wie dieser um die praktische Benutzung der Geistverwandtschaft zwischen Barock und musikalischer Moderne bemüht ist, hat in seiner „Partita für Orchester" (1935) ein dankbares Instrumentalstück geschrieben, das seine klanglichen Reize durch Einbeziehung der Concerto-grosso-Technik mit solistisch besetzten Bläsern und Solo-Streichtrio steigert. Schwarz versteht es vor allem, musikalisch in großgespannten Bögen zu denken. Seine Melodik ist flüssig, ohne nach besonders eigenartigen Wendungen zu suchen, wie überhaupt die Grundhaltung des Komponisten mehr evolutionär als revolutionär zu sein scheint und ihn gelegentlich ohne Scheu an Errungenschaften seines Lehrers Kaminski oder des ersten großen „Neubarocken", Max Reger, anknüpfen läßt. — Die Uraufführung der 6. Sinfonie, Werk 68, von Heinrich Sthamer war zugleich überhaupt die erste Gelegenheit, ein großes Orchesterwerk dieses Hamburger Komponisten zu hören. Es liegt etwas Tragisches in der späten Herausstellung eines heute 52jährigen Musikers. Sthamer gehört jener Generation, die ihr musikalisches Weltbild noch in der Vorkriegszeit formte, der Anton Bruckners gewaltige Sinfonik gleichgestimmtes Erlebnis war und der Max Regers Bemühungen das Problem des Tages bedeuteten. Von diesen beiden Quellen ist mit natürlicher Notwendigkeit das Werk Sthamers gespeist worden, diese Einflüsse hat er mit den Gegebenheiten seiner Persönlichkeit und Stammesart verarbeitet. Wäre seine Orchestermusik gleichlaufend mit ihrer Entstehung bekannt geworden, so läßt sich vermuten, daß diese reife und edel gestaltetet 6. Sinfonie als logisches Glied der Entwicklung eines Meisters empfunden würde, während sie jetzt in der späten Isoliertheit ihres Erscheinens leicht als Musik einer bereits zur Geschichte gehörenden Zeit, und als solche epigonal wirkt.

In dieser Beziehung haben es die jüngeren Musiker der Nordmark immerhin besser. Ihre Namen waren gerade in den letzten Monaten häufiger auf den Programmen der Hamburger Konzerte zu finden. In einem Konzert der NS.-Kulturgemeinde begegnete man dem hochbegabten Flensburger Heinz Schubert, dessen „Konzertante Suite für Violine und Kammerorchester" — von Otto Schulze (Berlin) mit geigerischer Routine gespielt — den kraftvollen Persönlichkeitsstil und das sebständige Formstreben ihres Schöpfers in neuer Beleuchtung zeigte. Weit weniger bedeutend war eine neue Suite „Aus galanter Zeit" von Julius Klaas. Ihr Titel weist schon die Absicht aus, unter Verwendung der altenTanzformen eine gefühlsbetonte Rückerinnerung an das Rokoko musikalisch zu verklären; sie fügt sich ohne nennenswerte neue Gesichtspunkte in die seit der Holberg-Suite von Grieg ziemlich angeschwollene Literatur dieser Art ein. Anders in den Mitteln, aber ähnlich anspruchslos in der Musizierfreude verharrend, waren zwei neue Werke, die in einem Festkonzert der NS.-Kulturgemeinde (gemeinsam mit hohen Stellen von Partei und Staat veranstaltet) zur Aufführung kamen: ein gemütliches Rondo für Bläser und Streicher von Hans F. Schaub und eine niederdeutsche volkstümliche Suite für Streichorchester von Otto Tenne. Am gleichen Abend hörte man noch drei in der Richard-Strauß-Nachfolge stehende Lieder von Alex Grimpe und — als bleibendere Eindrücke —eine starke und anspruchsvolle Schauspielmusik zu Holbergs Lustspiel „Jeppe vom Berg" von Walter Girnatis, sowie eine gedankentiefe Feiermusik von Helmut Paulsen. Der Letztere hatte außerdem in einem Konzert des Hamburger Kammerorchesters be trächtlichen Erfolg mit der Uraufführung seines Konzertes für Bratsche und Orchester, einer bemerkenswert selbständigen Arbeit, der nur im

Finale noch die Spuren allzu rascher Beendigung anhaften in Gestalt einer gewissen Einförmigkeit der Varitionen und eines nicht ganz vollendeten Baues. Eine Kammersonate h-Moll für Oboe und Cembalo von Hans-Joachim Therstappen, die die gleiche Vereinigung uraufführen ließ, steht formal in getreuer Barocknachfolge, mutet aber der Oboe wie dem Cembalo zuweilen Dinge zu, die instrumentalgerechter für Violine und Klavier zu denken wären.

H. W. Kulenkampff.

Köln: Paul Graener bekennt sich auch in seinem jüngsten Opus 104, einem Konzert für Geige und Orchester, zum romantisch erfüllten Ausdruck. Diese Haltung lebt sich in den ersten Sätzen in einer kantilenenseligen Lyrik aus, die von innerlich bewegtem, musikantischem Atem getragen ist und dem Soloinstrument dankbare Aufgaben stellt. Tänzerisch beschwingt, spielerisch und humorvoll akzentuiert erscheint das Finale, das in einem heiteren Prestoschluß ausklingt. Was bei diesem Werk überascht, ist nicht so sehr die handwerkliche Meisterschaft des Aufbaus — bei Graener eine Selbstverständlichkeit! —, sondern die Spannkraft der Melodik, die im Andante in fast schwelgerischer Schönheit aufblüht. — Der Münchener Professor Wilhelm Stroß, der den Solopart erst im letzten Augenblick an Stelle von Alma Mordie übernommen hatte, spielte die Uraufführung im Kölner Gürzenich mit einer grundmusikalischen Überlegenheit, die für die kantablen Stellen die rechte Tragfähigkeit des Tones und für die virtuosen häkligen Arabesken der Ummalung eine grifffsichere Technik einzusetzen hatte. Eugen Papst dirigierte das Werk sehr gewandt und auf Ausgleich zwischen Solostimme und Orchester bedacht. Der anwesende Komponist wurde sehr herzlich gefeiert.

Friedrich W. Herzog.

Krefeld: Der Konzert- und Opernwinter 1936/37 stand abermals unter dem Zeichen des Interregnums. Das erste Jahr nach dem Weggang Dr. Walter Meyer-Giesows hatte keinen Entscheid über die Neubesetzung des Postens unseres städtischen Musikoberhauptes gebracht. Auch der zweite dirigentenlose Winter brachte eine ganze Reihe bedeutender Dirigenten nach Krefeld zu Gast. In den Ostertagen wurde der bisherige musikalische Leiter des Deutschen Kurzwellensenders MD Richter-Reichhelm, zum städtischen Musik- und Operndirektor berufen.
Der Konzertwinter brachte als Gäste: GMD Heinz Bongartz aus Kassel, Richter-Reichhelm mit Regers Mozart-Variationen und Strauß' Domestica, GMD Otto Volkmann aus Duisburg; Heinz Anraths, der den Singvereinschor als interimistischer Leiter ausgezeichnet betreut hatte, bewies in der Ausdeutung der Fünften Bruckners (in der Urfassung) auch seine Qualitäten als Orchesterleiter; Willy Steffen aus Stuttgart, Werner Gößling aus Bielefeld, Hermann Meißner aus Mülheim-Ruhr. Solistische Gäste waren in diesen Konzerten: Elly Ney, Siegfried Borries, Erwin Gräwe mit Pfeiffers Es-dur-Klavierkonzert, Andrea Wendling-Steffen mit Mozarts A-dur-Violonkonzert; Ludwig Hölscher mit Cellokonzerten von Pfitzner und Schumann.
Weitere Konzerte brachten das Peterquartett (Vier Abende); das Wendling-Quartett; die städtische Volksmusikschule (H. Mönkemeyer); der Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein zur Feier seines 50jährigen Bestehens (Franz Oudille); das Quartetto di Roma.

Hermann Waltz.

Ludwigshafen: Die Arbeit des Saarpfalzorchesters, das Träger des Ludwighafener Musiklebens ist, wurde durch die Verleihung des Johann-Stamitz-Preises als Teilpreis des Westmarkpreises an seinen Dirigenten GMD. Prof. Ernst Boehe besonders gewürdigt. Boehe hat die Leitung des Orchesters vor siebzehn Jahren übernommen. Es war damals ein Jahr alt. Unter größten Schwierigkeiten, die nicht nur finanzieller Art waren, hat er ein hervorragendes Konzertorchester geschaffen. Er hat der Saarpfalz ein blühendes Konzertleben geschenkt. Seine Arbeit gewinnt aber erst die richtige Würdigung, wenn man ihre bedeutende politische Wirkung versteht. In Zeiten des Separatismus und der strengsten Besatzung hat Boehe mit dem Saarpfalzorchester für deutsche Kultur und deutsches Wesen geworben. Unter den Bedrückungen der Besatzung — als die Sicherheit der Besatzung gefährdend, wurde das Orchester einmal auf vier Wochen verboten — ist er zu umso stärkerem Widerstandswillen gewachsen.
Bunte Programme brachten die Konzerte des Bildungsausschusses, die von der Bevölkerung kurz als „Anilinkonzerte" bezeichnet werden, und jedes an zwei Abenden nacheinander veranstaltet werden. Unter Leitung des Komponisten spielte er das Konzert für Streichorchester von Wolfgang Fortner. Das Werk erwies wieder die ausgezeichnete Begabung des jungen Heidelberger Musikers. Es stellt zwei Soloviolinen und ein Cello dem Orchester gegenüber. Vier kurze Sätze lassen reiche Erfindungsgabe erkennen. Fortner vereint modernes Klangempfinden mit sorgfältiger technischer Arbeit. Als hervorragender Gestalter be-

wies sich Boehe an der 3. Sinfonie F-Dur von Brahms.

Carl Josef Brinkmann.

Stuttgart: Im allgemeinen ist zu sagen, daß das Stuttgarter Konzertleben in den letzten Jahren zahlenmäßig einen bedeutenden Auftrieb erlebt hat. Bei der großen Menge des Dargebotenen müssen wir uns auf die wesentlichsten Ereignisse beschränken. Die großen repräsentativen Konzerte des Orchesters des Württ. Staatstheaters werden in diesem Jahre vorwiegend von Gastdirigenten geleitet. So gab uns Karl Elmendorff, Mannheim, eine beachtenswerte Ausdeutund der 1. Sinfonie von Brahms. Der nach Halle als Generalmusikdirektor verpflichtete Rich. Kraus gliederte Max Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller op. 100 ausgezeichnet. Otto Winkler dirigierte Schumanns zweite Sinfonie op. 61 sehr feinsinnig. Als ausgezeichneter Straußinterpret bewährte sich Clemens Krauß, München, mit des Meisters „Ein Heldenleben". Martin Hahn krönte seine Wiedergabe aller Beethoven-Sinfonien mit dem Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern in einer vielbeachteten Aufführung der 9. Sinfonie.

Groß ist die Zahl der Solistenkonzerte. Seinem geliebten Meister Liszt huldigte Josef Pembaur. Von einheimischen Pianisten sei Günther Homann mit zwei klassisch-romantischer Kunst verpflichteten Abenden zu nennen, ein temperamentvoller, technisch brillanter Spieler. Ebenfalls mit zwei Abenden trat Else Herold an die Öffentlichkeit, die sich jenseits einer selbstverständlichen Technik eine durchaus persönliche Gestaltung erobert hat. Ein Genuß für Feinschmecker war ein Clavichord-Abend von Alfred Kreutz mit Werken des verschollenen Friedrich Gottlob Fleischer. Der Abend des Bariton Johannes Willy zeigte einen Liedgestalter von Format am Werk. In drei Abenden gaben uns Hermann Hubl und Claudio Arrau eine Entwicklung der Violin-Klaviersonate von Händel bis Hans Pfitzner. In einem Violinabend konnte Siegmund Bleier durch außerordentliches technisches und musikalisches Können überzeugen.

Willy Fröhlich.

Weißenfels a. S.: In diesem Winter wurden in Weißenfels a. S. zum ersten Male im Rahmen der NS.-Kulturgemeinde eine Reihe verschiedenartiger musikalischer Veranstaltungen dargeboten. Das Städtische Orchester unter Leitung von Musikdirektor Hartung spielte in vier Sinfoniekonzerten Werke von Gluck bis Weingartner. Zu jedem Konzert hatte Musikdirektor Hartung tüchtige Solisten gewonnen, z. B. hörte man an einem Abend Joseph Krahé als Sprecher für das Hexenlied von Wildenbruch-Schillings, in einem anderen Konzert den Kammervirtuosen Bartuzat mit dem Flötenkonzert G-Dur von Mozart. Sonderkonzerte brachten Elly Ney mit einem Klavierabend und das Kammersextett der Berliner Staatskapelle mit Werken aus der Zeit Friedrichs des Großen. Neben diesen großen musikalischen Veranstaltungen führte die NS.-Kulturgemeinde kleine Kammermusikabende, in denen vor allem Hausmusik gespielt wurde, mit heimischen Kräften durch. Eine geistliche Abendmusik, die Organist und Kantor Fischer leitete, war dem Gedenken an den verstorbenen Weißenfelser Komponisten, Professor Hoyer, gewidmet. Zu diesen Konzertveranstaltungen kamen noch Opernaufführungen der Deutschen Musikbühne (Barbier von Sevilla) und der Deutschen Landesbühne (Die beiden Schützen).

Dr. Gerhard Saupe.

* Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde *

Aurich: Der Cellist Prof. Hans Münch-Holland aus Köln spielte zusammen mit Musikdirektor Rudolf Müller-Emden Werke von Haydn, Beethoven und Boccherini in einem Konzert der NSKG.

Bayreuth: Die NS.-Kulturgemeinde erfreute ihre Mitglieder durch die Verpflichtung des berühmten spanischen Cellisten Cassado, der auf seinem königlichen Instrument, einer wundervollen Stradivari-Kopie, Werke von Bach, Reger, Boccherini, Weber und spanische Komponisten zu Gehör brachte.

Braunschweig: Von Heinz Bongartz am Flügel begleitet sang Willi Domgraf-Faßbaender einen Liederabend.

Bremen: Der OV. Bremen hatte sich für eine Festaufführung zum Geburtstage des Führers das schon mehrfach in verschiedenen deutschen Städten mit nachhaltigem Erfolg aufgeführte Chorwerk „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann nach einer Dichtung von Carl Maria Holzapfel ausgewählt.

Bottrop: Der Theaterring der NSKG. schloß seine diesjährige Spielzeit ab und krönte seine wertvolle Kulturtätigkeit mit Ludwig van Beethovens „Fidelio" in der Inszenierung der Essener Oper.

Dortmund: Die NSKG. und das Städtische Kulturamt schlossen den Reigen ihrer Winterveranstaltungen mit einem Orchesterkonzert ab. Eine Tanzgruppe brachte einige künstlerisch wertvolle Tänze zur Aufführung.

Bad Driburg: Die NSKG. veranstaltete ein Konzert mit den drei Driburger Chören „Frohe Einigkeit", dem Männer- und Kirchenchor unter Leitung von Chormeister Heinz Pothmann. Als Solisten wirkten mit Frau Marta Trost (Klavier), E. Gothe (Geige) und A. Stegmüller (Cello).

Eichstädt: In einem Arienabend der NSKG. sang Rudolf Gerlach von der Staatsoper München, am Flügel begleitet von Hellmuth Baensch. — Die Konzertvereinigung brachte unter der Leitung von Josef Knörl Händels Oratorium „Herakles" zur Aufführung. — Irmgard von Müller, die Ballettmeisterin des Opernhauses in Frankfurt a. M., war zu einem einmaligen Tanzgastspiel verpflichtet worden.

Hamburg: Konrad Wenk hält es als Leiter des Kammerorchesters der NSKG. für seine Pflicht, in jedem seiner Konzerte neben der Herausstellung klassischer Meisterwerke auch lebenden Komponisten Beachtung zu schaffen. Von dem Freiburger Komponisten Gustav Schwickert gelangte ein Concertino für Flöte zur Aufführung.

Hamm: Die in der NSKG vereinigte Mieterschaft besuchte eine Aufführung des „Freischütz" von Weber im Dortmunder Stadttheater.

Hannover: Die NSKG. hatte einen starken Publikumserfolg mit der Verpflichtung des ungarischen Geigers Barnabas von Géczy und seinen Solisten.

Königsberg: Der letzte Abend, der von der Landesleitung Ostpreußen der Reichsmusikkammer und der NSKG. veranstalteten „Stunde der Musik" brachte einen Liederabend mit Hans Eggert, der von Ernst Rudolph am Flügel begleitet wurde.

Landshut: Der Konzertring der NSKG. hatte sich für einen Konzertabend im Stadttheater den 14-jährigen Geigenvirtuosen Walter Barylli aus Wien verschrieben.

Leipzig: Vom 9. bis 13. Mai werden die „Leipziger Musiktage 1937" von der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, dem Reichssender Leipzig, der NSKG. und der KdF. durchgeführt. Zur Darbietung gelangen Kompositionen von über 40 zeitgenössischen Komponisten.

Mannheim: Die NSKG. führte im Nibelungensaal im Rahmen ihrer 6. Feierstunde eine Liszt-Feier durch. Im Programm stand neben dem A-Dur-Konzert, das Prof. Pembaur spielte, die Faust-Sinfonie. GMD. Elmendorf leitete das Konzert, das vom Saarpfalz-Orchester gespielt wurde.

Münster: Das Programm der eindrucksvollen Feierstunde der NSKG. wurde von den beiden zeitgenössischen Komponisten Max Trapp und Hansheinrich Dransmann bestritten. Von Trapp gelangte die „Sinfonische Suite" zur Aufführung. Den Höhepunkt der Feierstunde bildete das große Chorwerk „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann.

Osnabrück: Im Deutschen Nationaltheater gelangte das Chorwerk „Einer baut einen Dom" von Hansheinrich Dransmann aus Anlaß des Geburtstages des Führers zur Aufführung. Die Leitung des Chorwerkes hatte Willi Krausz.

Volksdorf: Die NSKG. vermittelte ihren Hörern mit einem Liederabend des Frankfurter Bariton Erich Meyer-Stephan einen wertvollen und genußreichen Abend.

Wiesloch: In Verbindung mit dem OV. der NSKG. führte die Stadtverwaltung Wiesloch Musiktage durch, in deren Rahmen ein Konzert der Sängergemeinschaft Wiesloch, die sich aus dem Männergesangverein Liederkranz, der Liedertafel, dem Sängerkreis, der Sängerbundfreundschaft und der Liedertafel Alt-Wiesloch zusammensetzte, durch.

Musikalische Kulturarbeit der NS.-Kulturgemeinde

Auslandsdeutsche Musik in Gera.

Wie leicht man heutzutage unter der Fülle von Musikveranstaltungen unserer unerhört aktiven deutschen Städte Darbietungen überragender Wichtigkeit übersehen kann, zeigt das Beispiel Geras. Fast unbeachtet von der Presse begannen die Kulturtage anläßlich der 700-Jahrfeier der Stadt mit Uraufführungen von Kompositionen von 14 auslandsdeutschen Musikern. Außerdem ist eine stattliche Folge bemerkenswerter Aufführungen des Reußischen Theaters angekündigt, darunter Ottmar Gersters „Enoch Arden" und Beethovens „Fidelio", alles mit den ständigen Kräften der Bühne.

Das Sudetendeutschtum marschiert unter den aufgeführten Komponisten an der Spitze. Das ist sicher kein Zufall, denn Böhmen ist ein Land der Musik. Man findet bekannte Namen und daneben einige ganz neue. Als Veranstaltungsträger zeichnet der Ortsverband Gera der NS.-Kulturgemeinde, dazu natürlich die Stadt und ihr Theater. Der führende Kopf ist der um das dortige Kunstleben verdiente Erbprinz Reuß. Zusammen mit Prof. Heinrich Laber hat er ein Musterprogramm aufgestellt, bei dessen Beurteilung nicht in erster Linie der künstlerische Maßstab entscheidend ist als vielmehr das kulturpolitische Wollen. Es ist ein wundervoller Gedanke, daß man dem Auslandsdeutschtum durch die Tat die Verbundenheit mit dem Heimatland beweist. Bei aller Würdigung der berechtigten Interessen unserer schöpferischen Musiker wird man für einen verstärkten Einsatz der auslandsdeutschen Brüder in unseren Konzertsälen eintreten können.

Der Kreisleiter der NSDAP. und Oberbürgermeister Zinn sprach eingangs kurz über den Sinn der Kulturtage im Rahmen des Stadtjubiläums und Dr. Alfred Morgenroth von der Reichsmusikkammer ging von hoher Warte aus auf einige grundsätzliche Gedanken hinsichtlich der Pflege auslandsdeutschen Kulturschaffens ein. Dann herrschte die Musik, zuerst im Konzertsaal des Reußischen Theaters, dann in dem stilvollen Saal des Schlosses Osterstein. Das städtische Orchester bewährte sich als eine Vereinigung von Rang.

Die Überraschung war die Bekanntschaft mit Herbert Zitterbart, einem jungen Musiker aus Teplitz-Schönau. Von ihm gelangte der 2. Satz seiner ersten Sinfonie (Werk 7) zur Wiedergabe. Im Gegensatz zu den übrigen drei Sätzen des Werkes beschränkt sich der hier gespielte auf Kammerorchester mit solistisch gehaltenen Bläsern, denen entsprechend sparsam Streicher gegenüberstehen. Es scheint, daß hier eine jener seltenen Begabungen vorliegt, die keine Note zu viel in ihren Partituren stehen haben. Sogar die Stimmenzahl ergibt sich aus der organischen Notwendigkeit. Zitterbart liebt eine besondere Art der Vielstimmigkeit, die jedem Spieler eine eigene Aufgabe stellt und sich dennoch zu einem in sich ganz geschlossenen Gebilde formt, dem man nichts von jener gesuchten, gelehrt wirkenden, aber billigen Polyphonie anmerkt, die sich zu einer Mode ausgebildet hat. Es bedeutet viel, wenn man einem Komponisten bescheinigt, daß er selbständig und original vorgeht; aber bei Zitterbart kann man eine solche Feststellung verantworten. Er musiziert aus dem Herzen, und er überschreitet trotz eines erfreulichen Überschwanges nie die Grenze des Zulässigen. Seine Instrumentierung geht auf Klarheit und beste Nutzung aller Möglichkeiten aus. Um die Aufführung der ganzen Sinfonie (von 70 Minuten Dauer) sollten sich unsere Dirigenten reißen.

Eine vollständige Sinfonie, seine fünfte, dirigierte Paul Richter aus Hermannstadt. Er gehört zu den auslandsdeutschen Tonsetzern, die sich durch den Rundfunk und auch im Konzertsaal bei uns durchgesetzt haben. Die Sinfonie ist formal sehr sicher aufgebaut. Richter kommt mit der klassischen Besetzung aus; das bedeutet, daß es ihm nicht auf Übersteigerung oder Rausch ankommt, sondern bei ihm gilt ehrliches, von der Melodik getragenes Musizieren. Wenn sich Richter auch an bewährte Vorbilder hält, entbehrt sein Schaffen durchaus nicht der Originalität.

Wieder ein neuer Name: Fritz Mareczek aus Brünn, wohl der jüngste im Kreise. Er ist eine Zufallsentdeckung Prof. Labers. Seine Variationen über ein heiteres Thema sind reichlich unbekümmert in ihrer gewollten Volkstümlichkeit. Der Satz und die Instrumentierung sind auch oft genug noch ungelenk, aber da ist einer, der das Zeug zu Größerem hat. Es wird darauf ankommen, mit welcher Intensität Mareczek an sich weiterarbeitet. Er erzielte einen großen Publikumserfolg.

Fidelio F. Finke aus Prag war mit Frauenchören vertreten und mit einem Choralvorspiel für Orgel (von Walter Zöllner wirksam vorgetragen). Es bildete den festlichen Aufklang in seiner auf den Klang einer modernen Orgel gerichteten Haltung. Von Bruno Weigl gab es Gesänge aus der Rhapsodie „Höre mich reden" auf Texte von Armin T. Wegner. Eine Baritonstimme wird mit einem großen Orchesterapparat verbunden, der impressio-

nistische Klangtupfenwirkungen anstrebt. Ein Gondellied darin steckt voller Schwüle und südlicher Süße. Im selben Atem verfügt Weigl dann auch über handfeste Züge. Er ist ein zu Unrecht Vernachlässigter!

Theodor Veidl aus Prag, der kürzlich mit seiner heiteren Oper „Die Kleinstädter" in Dortmund einen durchschlagenden Erfolg errang, zeigt sich mit zwei Hölderlin-Gesängen für Bariton und Orchester von einer anderen Seite. Hölderlins Hintergründigkeit wird musikalisch gefaßt. Veidl spinnt seine Themen besinnlich, ja beschaulich, aber er verliert sich nicht. Es sind im Sinne der Romantik sinfonische Lieder. Die Baritonlieder des Festes fanden in Gerhard Hüsch einen Meistergestalter. Auch Egon Kornauths Vertonung von Eichendorffs „Der Einsiedler" für Bariton und Kammerorchester gehört zur Romantik. Eine Stimmungsmalerei ist in eitel Wohlklang getaucht.

Klangmalerei bietet auch Fritz Werner aus Tetschen in den Gesängen auf Texte von Tagore. Er geht im Klang auf. Der Text bedingt eine gewisse Weitläufigkeit. Die hymnische Steigerung des Letzten sichert einen nachhaltigen Eindruck. Hier setzte Margarete Wetter einen schön geführten, tragfähigen Sopran mit großem Erfolg ein. Das gilt ebenso für einen Ausschnitt aus Felix Petyreks dramatischer Rhapsodie „Der Garten des Paradieses". Petyrek ist mehr Träumer als Rhapsode. Die Partitur ist mit vielen Feinheiten angefüllt. Die Stimmung wird aus einer starken Melodik geschöpft.

Ein eigenes Gesicht weisen die Lieder von Ernst Geutebrück nach Dichtungen von Walther von der Vogelweide auf. Er gibt zu einem Bariton eine diskrete kammermusikalische Untermalung. Geutebrück hat einen Blick für natürliche Wirkung. Wenn wir nun noch Kamillo Horn mit einer Musik für Streichorchester nennen, den in Lodz lebenden Rud. Alexis Schmidt mit einer Suite für Klavier, ferner Ignaz Herbst mit einem Frauenchor und Casimir v. Paszthory, so ist der Umkreis der vertretenen Namen abgesteckt.

Es ist zu hoffen, daß Gera mit diesen Musiktagen den Anstoß gegeben hat zu einer bewußten Pflege der Schätze, die im Musikschaffen der auslandsdeutschen beschlossen liegen.

Herbert Gerigk.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Angesichts der vielen hervorragenden Aufnahmen ausländischer Orchester, mit denen wir allmonatlich beglückt werden, muß man die Firmen allmählich daran erinnern, daß wir in Deutschland nicht nur in Berlin Orchester von höchster Leistungsfähigkeit besitzen. Wo sind Platten des Leipziger Gewandhauses oder der Münchener, Hamburger, Kölner Orchester — und der führenden Städte auf diesem Gebiet gibt es noch mehr! Und dann die teilweise prachtvollen Rundfunkorchester! Die Vorbemerkung machen wir im Hinblick auf Toscaninis Wiedergabe der 7. Beethoven-Sinfonie mit dem New Yorker Philharmonischen Orchester, der gegenüber jedes Wort der Kritik gegenstandslos wird. Man bedauert nur den kurzatmigen Plattenwechsel, der die von Toscanini erzielten Stimmungen stört. Eine Plattenseite hätte man beim Schneiden mindestens einsparen können, und der Gesamteindruck wäre stärker geworden.

Die Nachprüfung der Aufnahme mit Hilfe der Partitur ergibt eine unfaßbare Übereinstimmung mit den Weisungen Beethovens. Daraus entwickelt sich eine Wiedergabe, aus deren Gelöstheit man das Bild selbstverständlicher Freiheit gewinnt. Die Gefahr bei der 7. besteht in der Übersteigerung der Ecksätze. Wenn sie auch übersprudelnd angelegt sind, so weiß Toscanini seine Musiker stets im richtigen Augenblick zu fangen. Die Stimmungsgewalt des Allegrtto ist unbeschreiblich. Orchester und Dirigent sind sich bis ins letzte einig über die Verteilung des jeweiligen Kräfteverhältnisses innerhalb der Gruppen. Alle Übergänge ergeben sich mit graziöser Leichtigkeit. Bei den Fortestellen hat man das Aufnahmemikrophon gelegentlich überlastet. Sonst ist die Klangtreue jedoch besonders hervorzuheben.

(Electrola DB 2986/2990.)

Das Londoner Philharmonische Orchester liegt jetzt mit einer Folge großer sinfonischer Aufnahmen vor. Sie verraten eine ungewöhnliche Sorgfalt in der akustischen Ausarbeitung und über die Vorzüge des Orchesters konnten sich die deutschen Musikfreunde anläßlich der Gastreise vor wenigen Monaten selbst überzeugen.

Sir Thomas Beecham nimmt sich der 2. Sinfonie in D-Dur von Johannes Brahms mit so viel Liebe und einer solchen Werktreue an, daß

man von seiner nachschaffenden Leistung nur in Superlativen reden kann. Das Orchester ist durchgehend in sich ausgewogen; das Gewebe der Partitur kommt mit äußerster Klarheit heraus und es bleibt auch in den Fortepartien durchsichtig. Die Genauigkeit des Streichorchesters, der lebendige Ton der Bläser sind Vorzüge, die auch im Lautsprecher prachtvoll zur Geltung gelangen. Dazu muß allerdings immer wieder betont werden, daß die hochwertigen neuen Aufnahmen erst auf einem elektrischen Spielgerät volle Wirkung haben. — Das Andante grazioso erklingt mit einer Duftigkeit, die nur von den besten Orchestern erzielt werden kann. Das Adagio hat eine einzigartige Weichheit. Über allem steht die beherrschte Gestaltung Beechams, der die melodischen Wendungen atmen und organisch ausschwingen läßt. Die Folge von fünf Platten ist eine Kostbarkeit für jeden Brahmsverehrer.

(Columbia LAX 7760/7764.)

Die englischen Orchester scheinen sich ehestens zu ursprünglich musikantischer Musik hingezogen zu fühlen wie sie Brahms darstellt und mehr noch Dvorak. Das Manchester Hallé-Orchester unter Sir Hamilton Harty zeigt sich als ein hervorragender Musizierkörper bei der Sinfonie „Aus der neuen Welt". Die scheinbare Unbekümmertheit von Dvoraks Musik ist nur für Vereinigungen von hoher Kultur selbstverständlich; denn bei dem großen böhmischen Musiker verbirgt sich hinter der Einfachheit die Tiefe eines überragenden Künstlers, der sich an den bedeutendsten deutschen Vorbildern geschult hat. Auch Harty und sein Orchester befleißigen sich größter Treue dem Notenbild gegenüber, aber sie kommen darüber hinaus mühelos zu einer Erfassung des musikalischen Gehalts. Das Werk wird auf fünf Platten mit allen akustischen Feinheiten wie im Konzertsaal selbst festgehalten.

(Odeon O 7400/7405.)

Der spanische Cellomeister Pablo Casals hat das Cellokonzert in B-Dur von Boccherini auf Platten gespielt. Es ist eine Leistung, die in der Beherrschung des Cellotons noch alle Erwartungen hinter sich läßt. Casals zeigt sich hier als der Meister der Meister seines Instruments. Für seinen charakteristischen, männlichen Ton ist stets eine ungewöhnliche Weichheit bezeichnend. Boccherinis frische Musik tut ein Übriges, um der Aufnahme eine besondere Note zu verleihen.

(Electrola DB 3056.)

Die guten alten Ouvertüren bilden immer noch die Stütze der gehobenen Unterhaltungsmusik. Dazu gehört Reissigers Ouvertüre zu „Die Felsenmühle", ein vielgespieltes Stück, das man unter Schmidt-Isserstedt mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses in vorbildlicher Ausführung hört.

(Telefunk. E 2131.)

Den Charakter einer Sensation trägt eine neue Platte Enrico Carusos. Es ist eine an sich längst bekannte Aufnahme, bei der mit Hilfe eines schon mehrfach erprobten Verfahrens eine neue Orchesterbegleitung zur Stimme kombiniert wird. Die Stimme hebt sich von diesem Hintergrund schöner und leuchtender ab als von einer hohl klingenden akustisch geschnittenen Orchesterplatte. Die Blumenarie aus „Carmen" und Turridos Szene aus „Cavalleria rusticana" sind nun in dieser Form neu erschlossen. Das stimmliche Wunder Caruso bestrikt von neuem, wenn auch die heute aufgenommenen Stimmen auf Grund der verbesserten Aufnahmeverfahren von vornherein in der Wiedergabe des Stimmglanzes einen Vorsprung haben. (Electrola DB 3023.)

Mozart und Weber von Helge Roswaenge gesungen, gehören zu den Köstlichkeiten der Gesangsaufnahmen. Der Schmelz seiner Stimme kommt in dem Gebet des Hüon aus „Oberon" bestens zur Geltung. Dazu singt er aus der „Entführung" „Hier soll ich dich denn sehen" — reife Belcantokunst! (Electrola DA 4417.)

Die norwegische Sängerin Kirsten Flagstad hat in kurzer Zeit einen internationalen Namen bekommen. Sie bestätigt ihren Ruf mit Elsas Traum aus „Lohengrin" und der Hallenarie aus „Tannhäuser". Es ist eine Stimme von seltener Leuchtkraft und dazu für das Mikrophon geeignet wie wenige Soprane. Auch auf der Platte spürt man die eindringlich gestaltende Persönlichkeit.

(Electrola DB 2748.)

Die jüngere Schwester Hilde der Sopranistin Anni Konetzni stellt sich als eine reife Künstlerin vor mit der Hallenarie und dem Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser". Auf der mitleidlosen Platte kann man wohl noch Kleinigkeiten entdecken, die der Vervollkommnung harren, aber die Wiedergabe ist im Ganzen ein Genuß.

(Telefunken SK 2151.)

* Musiker-Anekdoten *

Der „eitle" Spohr
oder: Musikerstolz vor Fürstenthronen.

Der edle Freiherr von Knigge hatte keine besondere Meinung von Künstlern und Virtuosen, sonst würde er kaum geraten haben, einen „vertrauten Umgang mit dieser Menschenklasse nur nach der strengsten Auswahl zu suchen", denn Künstler „sind zwar nicht eben gefährliche, aber desto eitlere ... Leute!"

Die Musiker hatten es nicht leicht, sich in der Welt der Fürstenhöfe und des vornehmen Adels, die im 18. und 19. Jahrhundert vor dem Erwachen des Bürgertums die Geldgeber der Kunst und ihre mehr oder weniger eigennützigen Förderer waren, durchzusetzen. Louis Spohr, der berühmte Geigenvirtuose und Komponist, hatte es schon mit fünfzehn Jahren zum Kammermusikus des Herzogs von Braunschweig gebracht. Seine stolze Haltung, die ihn in keiner Lebenslage verließ, wurde ihm oft als Eitelkeit ausgelegt. So geschah es in Braunschweig, daß er am herzoglichen Hofe mitten im feurigen Geigenspiel von einem Bedienten am Arm gefaßt wurde mit den Worten: Die Frau Herzogin läßt Ihnen sagen, Sie sollen nicht so mörderisch darauflos streichen." Der Herzogin bedeutete die Musik nur eine angenehme Ausfüllung der Pausen zwischen dem Kartenspiel. Ein Forte war streng verpönt, weil es die Gesellschaft an den Spieltischen gleichfalls zur Verstärkung ihrer Unterhaltung gezwungen hätte. Spohr ließ sich aber durch den Befehl nicht beirren und geigte nun erst recht „mörderisch" weiter, was ein Einschreiten des Hofmarschalls in höchsteigener Person zur Folge hatte. Der erwünschte Erfolg blieb jedoch aus.

In Stuttgart ging es Spohr nicht besser. Hier sollte er mit seiner Frau, der vortrefflichen Harfenvirtuosin Dorette Scheidler, konzertieren, und er verlangte, daß das Kartenspiel wenigstens während seines Spiels unterbrochen würde. Empört lehnte der Hofmarschall die Weitergabe dieser Forderung an seinen „gnädigsten Herrn" ab. Doch Spohr blieb fest und setzte seinen Willen durch. „Unserem Spiele wurde in großer Stille und mit Teilnahme zugehört, doch wagte niemand ein Zeichen des Beifalls laut werden zu lassen, da der König nicht damit voranging. Seine eigene Teilnahme an den Vorträgen zeigte sich nur am Schlusse derselben durch ein gnädiges Kopfnicken, und kaum war sie vorüber, so eilte alles wieder zu den Spieltischen, und der frühere Lärm begann von neuem", berichtet der Komponist.

Der Londoner Hofgesellschaft erteilte Spohr eine ähnliche Lektion. Er ärgerte sich so über diese Entwürdigung der Kunst und noch mehr über die Künstler, daß er zunächst gar nicht spielen wollte. Als er dann an der Reihe war, zögerte er so lange, bis der gastgebende Herzog ihn persönlich aufforderte. Durch einen Diener ließ Spohr sich den Geigenkasten auf das Podium holen und spielte, ohne vorher eine Verbeugung zu machen. Mit innerer Zufriedenheit konnte er später schreiben: „..es herrschte während meines Vortrags eine große Stille im Saal."

Trotz seiner Erfolge blieb Spohr im Kern seines Wesens schlicht und bescheiden. Aus Orden machte er sich gar nichts. Als er als Kurfürstlicher Hofkapellmeister in Kassel einmal anläßlich des Geburtstages seines Landesherren in Gala erscheinen mußte, traf ihn ein Freund auf der Straße in einen dicken Mantel eingehüllt, obwohl die Sonne heiß brannte. Spohr öffnete nur seinen Mantel, wies auf den ordenbesäten Hoffrack hin und sagte: „Ich schäme mich nur, so über die Straße zu gehen!" Friedrich W. Herzog.

* Zeitgeschichte *

Tageschronik

Der Führer und Reichskanzler hat an seinem Geburtstag zahlreiche deutsche Künstler durch Titel ausgezeichnet. Folgende Persönlichkeiten des Musiklebens befinden sich darunter: Es wurde der Titel Professor verliehen an den Komponisten Hermann Lilge, den Gesanglehrer Alexander Wellig, Generalmusikdirektor Eugen Papst, den Domkapellmeister Dr. Theobald Schrems, den Kirchenmusikdirektor Rudolf Mauersberger, den Komponisten Dr. Walter Niemann, den Pianisten Otto Voß, die Pianistin Elly Ney, den Konzertmeister Georg Kniestädt, den Konzertmeister Bernhard Leßmann.

Ferner der Titel Generalmusikdirektor an den Städtischen Musikdirektor Wilhelm

Sieben; der Titel Staatskapellmeister an den 1. Kapellmeister Dr. Ernst Zulauf, den 1. Kapellmeister und stellvertretenden Operndirektor Kurt Striegler; der Titel Kammersänger an die Opernsänger an der Berliner Staatsoper Josef v. Manowarda, Herbert Janßen, Eugen Fuchs, den Opernsänger am Staatlichen Theater in Kassel Victor Mossi, den Opern- und Konzertsänger Gerhard Hüsch, die Opernsänger an der Städtischen Oper in Hannover Karl Hauß, Josef Correck, die Opernsänger an der Hamburgischen Staatsoper Karl Kronenberg, Johannes Drath, den Opernsänger an der Münchener Staatsoper Dr. med. Julius Pölzer; der Titel Kammersängerin an die Opernsängerinnen an der Berliner Staatsoper Tiana Lemnitz, Erna Berger, die Opernsängerinnen am Staatlichen Theater in Kassel Hanna Corina, Anny Stosch, die Opernsängerin am Deutschen Opernhaus Constanze Nettesheim, die Opernsängerin am Badischen Staatstheater Hedwig Hillengaß, die Opernsängerin an der Hamburgischen Staatsoper Claire Autenrieth.

Schließlich der Titel Kammervirtuose an den Konzertmeister Karl Freund, den Oboisten und Kammermusiker Willy Stock, den Konzertmeister Willy Kleemann, die Kammermusiker August Gaebel, Richard Gräfe und Hermann Thiem, den Solo-Bratscher Rudolf Nel, den Solo-Cellisten Adolf Steiner, den Solo-Kontrabassisten Hermann Schubert, den 1. Flötisten Gustav Krebs, den 1. Oboisten Max Saschowa. Ferner an die Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters Otto Müller, Otto Feist, Gustav Kern, Friedrich Veit, Albert Harzer, die Kammermusiker Woldemar Conrad, Leonhard Kohl, Otto Glaß, Otto Arnold, Paul Luther. Außerdem hat der Führer einer größeren Anzahl von Mitgliedern des Orchesters des Deutschen Opernhauses und des Berliner Philharmonischen Orchesters den Titel Kammermusiker verliehen.

Das Programm des von der Reichsmusikkammer und der Stadt Lübeck gemeinsam durchgeführten Buxtehude-Festes sieht u. a. folgendes vor: Am 4. Juni: Festakt im Rathaus unter Teilnahme von Prof. Dr. Peter Raabe, Festvortrag von Prof. Max Seiffert (Berlin), Orgelkonzert in St. Marien. Es spielt der Kopenhagener Domorganist N. O. Raastedt. Am. 5. Juni: Orgelkonzert in der Jakobkirche von Johannes Brenneke und Aufführung von Chor- und Solokantaten im Dom. Am 6. Juni: Choralblasen von den Kirchtürmen, Festgottesdienst in der Marienkirche, Kammermusik im Behn-Haus und Tafelmusik des Lübecker Kundrat-Quartetts, Aufführung des „Jüngsten Gerichts" in der Marienkirche unter Leitung von Walter Kraft. — Vom 2.—4. Juni geht den drei Festtagen eine Reichstagung der evangelischen Kirchenmusiker voraus. Dabei wird u. a. die Weihe der wiederhergestellten Totentanzorgel vollzogen werden.

Für das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, das im Juni 1937 in Frankfurt-Darmstadt stattfindet, ist das im Verlag Litolff erschienene Kammermusik-Werk von Hans Weiß „Ein kurioser Kaffeeklatsch" zur Aufführung angenommen worden. — Heinrich Spittas Kantate „Von der Arbeit", eine Musik für Singstimmen und Instrumente, wurde ebenfalls auf das Programm des Tonkünstlerfestes gesetzt.

Der Musikverlag F. E. C. Leuckart in Leipzig hat in geschmackvoller drucktechnischer Aufmachung seine zeitgenössischen Orchesterwerke in einer Broschüre „Anregungen zur Programmgestaltung" zusammengestellt. Es ist eine vorbildliche Form eines Verlagskataloges. Die Komponisten sind auf Kunstdruckseiten im Bilde beigegeben, bei jedem Werk finden sich Angaben über die Spieldauer, die Besetzung und Hinweise auf bisherige Aufführungen. Über die Komponisten selbst sind in aller Kürze einige Daten angeführt. Aus der Fülle der Namen nennen wir Kurt Atterberg, Otto Besch, Karl Höller, Albert Jung, Hans Pfitzner, Richard Strauß, Hans Uldall und Julius Weismann.

In einem Sonderkonzert spielte Günther Ramin, Leipzig, mit dem Heidelberger Kammerorchester unter Leitung von Wolfgang Fortner zusammen Werke für Cembalo und Orgel.

Die Zeitschrift „Die Volksmusik" veröffentlicht eine Statistik der deutschen Volksmusikkapellen, die in vielfacher Hinsicht sehr aufschlußreich ist. Insgesamt gibt es danach 8082 Volksmusikkapellen in Deutschland, das sind 2000 mehr als vor einem Jahr. Annähernd die Hälfte dieser Kapellen (4010) sind Blaskapellen, 12 v. H. Mandolinen- und Gitarrenorchester, 12 v. H. Liebhaber-

orchester, 10 v. H. Handharmonikaorchester, 9 v. H. Konzertina- und Bandonion-Orchester, 5,5 v. H. Zithermusikvereinigungen, 1,5 v. H. Mundharmonikaorchester. Es ist hieraus deutlich die Bewegung zum Blas- und Streichinstrument ersichtlich, eine Erscheinung, die auch in der musikalischen Arbeit der HJ. und der NSG. „Kraft durch Freude" zu beobachten ist.

Starke Beachtung verdient die Zusammenstellung der Kapellen nach den einzelnen Landschaften. Während es in Ostdeutschland noch sehr an Volksmusik-Vereinigungen fehlt, ist in der Saarpfalz und in Südwestdeutschland eine sehr starke Zunahme festzustellen. Südwestdeutschland mit fünf Millionen Einwohnern hat heute fast 2500 Kapellen oder 30,95 v. H. aller Volksmusikkapellen, Ostpreußen mit mehr als 2 Millionen Einwohnern dagegen nur — 27 Laienkapellen. Nach Südwestdeutschland folgen dann: Westfalen-Niederrhein mit 868, Bayern mit 819, Sachsen mit 735, Mitteldeutschland mit 619 und Berlin-Brandenburg-Grenzmark mit 515 Kapellen.

Zur 40-Jahrfeier des ersten Besuches von Prof. August Junker, der früher Professor für Musik an der Musikakademie zu Tokio war, in Japan haben die Japaner besondere Veranstaltungen vorbereitet, die gegenwärtig zur Durchführung gelangen. Als Prof. Junker seinerzeit nach Japan kam, gab es dort weder ein Sinfonieorchester noch einen Gesangschor. Prof. Junker dirigierte japanische Studenten und organisierte das erste kleine Kammermusikorchester in Japan. Auf seine Anregung hin wurde 1899 das erste Sinfonieorchester der Musikakademie von Tokio gegründet.

Zu den Schülern von Prof. Junker gehört u. a. der hervorragendste japanische Komponist Kosack Yamada, der in Deutschland bereits bekannt ist und kürzlich wieder von Graf Konoye in Berlin zu Gehör gebracht wurde.

Seit Jahren werden in Eisenach, der Geburtsstadt Joh. Seb. Bachs, die Passionen, die h-Moll-Messe, Kantaten und Motetten in regelmäßiger Wiederkehr durch den Bachchor unter Leitung von Erhard Mauersberger zur Aufführung gebracht. Diese Bachpflege wird nun insofern eine Erweiterung erfahren, als in Zukunft monatlich eine Kantate — ohne Erhebung eines Eintrittsgeldes — zur Wiedergabe gelangt. Die Thüringer Kirchenleitung hat sich bereit erklärt, die finanzielle Grundlage dieser freien Aufführungen sicherzustellen.

Das Schulz-Fürstenberg-Trio, Cyrill Kopatschka, Kurt Bora und Günther Schulz-Fürstenberg spielte in Hamburg Werke von C. Kölle und Sixt und wurde anschließend für den Berliner Sender verpflichtet.

Das vielgespielte Streichquartett von Kurt von Wolfurt gelangt Ende Mai auch auf dem internationalen Musikfest in Dresden zur Aufführung. Der Künstler arbeitet zur Zeit an einer komischen Oper.

Ein Violinkonzert von G. B. Pergolesi wurde von Karl H. Weiler aufgefunden und wiederhergestellt; es fanden zwei Aufführungen des Werkes mit Heinrich Ziehe als Solisten und dem Münchener Kammerorchester statt.

In der kleinen Nachtmusik des Deutschlandsenders brachte das Kammerorchester Karl Ristenpart die Suite für Streichorchester und Pauken op. 18 von Werner-Joachim Dickow zur Aufführung.

In Witten finden vom 2. bis 4. Mai die „Wittener Musiktage 1937" statt, für deren künstlerische Gestaltung wiederum Kapellmeister Robert Ruthenfranz, Witten, verantwortlich zeichnet. Die ausschließlich dem Schaffen lebender Komponisten gewidmete Veranstaltung bringt in 6 Konzerten neue Werke aus den Gebieten der Klavier- und Kammermusik, des Sololiedes, sowie der Chor- und Volksmusik.

Im Rahmen der Städtischen Konzerte wurde kürzlich in Düsseldorf ein Nonett für Bläser und Streicher von Egon Kornauth zur erfolgreichen Erstaufführung gebracht.

Am 29. und 30. Mai veranstaltet die Kurverwaltung von Bad Kreuznach ein Musikfest, bei welchem zeitgenössische Chor- und Konzertlieder aufgeführt werden. Außer einigen Solisten wirkt der gemischte Chor der Konzertgesellschaft von Bad Kreuznach mit sowie das Kurorchester von Bad Kreuznach vom Stadttheater Koblenz.

Der Verwaltungsrat der Mailänder Scala hat das Konzert-Programm dieses Jahres festgelegt. Es beginnt mit einer Gedenkfeier zum 100. Geburtstag des brasilianischen Komponisten Carlo Gomez, für die auch Benjamino Gigli verpflichtet wurde. Auch der deutsche Pianist Walter Gieseking wurde für ein Konzert gewonnen.

Igor Strawinsky hat ein neues Ballett „Das Kartenspiel" vollendet, das in diesen Tagen in der New Yorker Metropolitan Oper uraufgeführt wird. Der Komponist unternimmt hier den eigenartigen Versuch, in choreographischer Form ein Kartenspiel zu schildern.

Das Wendling-Quartett gab in London (u. a. auch beim Deutsch-Englischen Austauschdienst)

und Liverpool mehrere Konzerte mit eindringlichem Erfolg.

Meta und Willy Heuser spielten auf Einladung des Reichssenders Berlin Werke von Kurt Thomas, dessen Opus 20 (Zweite Sonate für Violine und Klavier) das Künstlerpaar in Leipzig und Berlin zur erfolgreichen Erstaufführung brachte.

Das große Orchester des Kurzwellensenders brachte vier Stücke für Orchester in Form einer Suite nach Werken der Berliner Kunstausstellung von Max Henning op. 55 zur Uraufführung.

Das Richard-Wagner-Museum in Eisenach hat den Nachlaß Anton Seidls erworben, der als Hausgenosse Richard Wagners in Wahnfried dem Meister bei seinen Entwürfen zum „Parsifal" geholfen hat. Der Nachlaß umfaßt Wagner-Briefe und Wagner-Partituren und gibt ein gutes Bild der letzten Lebensjahre des großen deutschen Meisters.

In Stockholm werden gegenwärtig Verhandlungen über Gastspiele des berühmten schwedischen Sinfonie-Orchesters „Konzertföreningen" unter Leitung des schwedischen Komponisten Kurt Atterberg in Frankfurt a. M., Köln und Hamburg geführt. Man hofft, daß diese Gastkonzerte des schwedischen Orchesters in Deutschland mit Interesse begrüßt werden und daß es gelingt, die Veranstaltung dieser Konzerte zu sichern.

Volksstück im Volkstheater. Das Rose-Theater im Berliner Osten brachte nach dem großen Erfolg der 100 Faust-Aufführungen das auf vielen Bühnen des Reiches bereits mit größtem Erfolg gegebene Volksstück „Petermann fährt nach Madeira" von August Hinrichs in Anwesenheit des Dichters zur Berliner Erstaufführung. Mit Traute Rose, Hildegard Barko, Hans Halden und Hans Rose in den Hauptrollen fand das aus dem Erlebnis der Volksgemeinschaft während einer KdF.-Fahrt entstandene Stück auch in der Reichshauptstadt jubelnde Zustimmung.

Das Nationaltheater Mannheim veranstaltet anläßlich der Maifestspiele 1937 eine Ausstellung „Projektion im Bühnenbild". Sie wird zum ersten Male einen geschlossenen Überblick über die historische Entwicklung und den heutigen Stand der Projektionstechnik vermitteln. Unter Mitwirkung zahlreicher deutscher Theater wird in möglichst lückenloser Form Material aus den verschiedenen Gebieten der Projektionstechnik zusammengetragen werden, wie Effektprojektionen, Wiedergabeapparaturen, Projektionsplatten der verschiedensten Herstellungsarten.

Von der Reichsmusikkammer sind die sogenannten „Tagesausweise" für Musiker, die der Kammer nicht angehören, abgeschafft worden. Durch diese Maßnahme wird der Schutz der Erwerbsmöglichkeiten der Berufsmusiker nicht beseitigt. Sie wird im Rahmen des allgemeinen Arbeitseinsatzes durch die dafür zuständigen Arbeitsämter bewirkt. Diese üben die Arbeitsvermittlung nach den Grundsätzen wirtschaftlicher Zweckmäßigkeit und sozialer Gerechtigkeit bei besonderer Berücksichtigung des Leistungsgrundsatzes aus. — Musikerzieher werden von der Neuordnung nicht betroffen. Im Gegenteil ist für diese kürzlich eine Prüfung, deren Abhaltung eine Zeitlang ausgesetzt war, wieder zugelassen worden.

Ludwig Maurick ist mit der Fertigstellung einer heiteren Oper „Simplizius Simplizissimus" beschäftigt, zu der er sich das Textbuch in Anlehnung an Grimmelshausen selbst geschrieben hat.

Das Stadttheater Bielefeld brachte anläßlich des 200. Todestages von Pergolese unter Leitung des Berliner Dozenten Dr. Helmuth Osthoff eine Aufführung von „La serva padrona" in der Bearbeitung von Hermann Abert.

Der Leiter des Reichsverbandes der Deutschen Presse, Hauptmann Weiß, hat an Stelle des bisherigen Kritikerausschusses einen Reichsausschuß der Kunstschriftleiter geschaffen, an dessen Spitze der kulturpolitische Schriftleiter des „Völkischen Beobachters", Job Zimmermann, Berlin, steht. Dr. Herbert Gerigk ist im Rahmen des Ausschusses mit der Wahrnehmung der Fragen der Musikbetrachtung beauftragt worden.

Anna v. Pilgrim, eine Berliner Künstlerin, begeht ein ungewöhnliches Doppeljubiläum. Vor 40 Jahren trat sie erstmalig als Geigerin auf und am selben Tage vor 25 Jahren debütierte sie als Sängerin.

Ein internationaler Wettbewerb für Gesang, Violine und Cello findet vom 7. bis 19. Juni 1937 in Wien statt. Im Ehrenkomitee, dem Botschafter v. Papen als Vertreter des Reiches angehört, befinden sich Bevollmächtigte von 27 Staaten. Die

Bewerber für Cello müssen das 16. Lebensjahr erreicht haben, die für Geige das 17. und die für Gesang das 18. Das 30. Lebensjahr soll nicht überschritten sein. Den Prospekt versendet das Büro der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien III, Lothringer Straße 18.

Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler wird im kommenden Winter sieben Philharmonische Konzerte in Berlin dirigieren. Als Gast der Staatsoper hat er sich für zehn Abende verpflichtet.

Der GMD. Hans Gelbke in M.-Gladbach kann in diesem Jahre auf eine 40jährige Dirigententätigkeit und Aufbauarbeit zurückblicken. Im November wird er anläßlich des 85jährigen Bestehens des Städt. Gesangvereins Cäcilia ein Musikfest leiten.

Das Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist vom 5.—10. Juni auf den 12.—17. des gleichen Monats verschoben. Es findet in Darmstadt und Frankfurt/Main statt.

Nach Jahren des Niederganges hat die Ausfuhr deutscher Musikinstrumente im Jahre 1935 zuerst wieder eine leichte Aufwärtsbewegung des Absatzes erfahren. Im vergangenen Jahre wurde diese Aufwärtsbewegung in bescheidenen Grenzen fortgesetzt. Im Export ist danach eine Steigerung um etwa 12 Prozent zu verzeichnen. Besondere Schwierigkeiten bei der Ausfuhr entstanden bei dem früheren Hauptabsatzmarkt der deutschen Musikinstrumentenindustrie, Nordamerika.

Die Pariser Große Oper hat nach dreijähriger Unterbrechung wieder Wagners „Meistersinger" in ihren Spielplan aufgenommen. Die erste Aufführung, mit Paul Paray als Dirigent und Georges Till und Marisa Ferrer in den Hauptrollen, fand begeisterte Aufnahme.

Peder Gram's 2. Sinfonie wird gelegentlich einer nordischen Woche in Lübeck zur Aufführung gelangen.

In diesen Tagen hat die Stadtverwaltung von Cremona eine Einladung an alle ihr bekannten Besitzer von Stradivari-Geigen in den verschiedenen Ländern gerichtet, ihre Instrumente für die in Cremona geplante Ausstellung zum Gedenken des großen Geigenbauers zur Verfügung zu stellen. Schon vor dieser offiziellen Einladung sind zahlreiche Geigen aus seiner Werkstatt in Cremona eingetroffen. Sie repräsentieren schon jetzt einen Wert von rund 50 Millionen Lire. Amerika allein übersandte elf Instrumente. Wien wird sieben weitere Stradivari-Geigen beisteuern, von denen die teuerste etwa 50 000 Mark gekostet hat.

Zum städtischen Musikdirektor in Göttingen wurde der bisherige Theaterkapellmeister aus Münster, Karl M. Lange berufen. Er hat sowohl die musikalische Oberleitung des Göttinger Stadttheaters als auch die Betreuung des Konzertlebens unter sich.

Paul Höffers „Altdeutsche Suite" wurde unter Leitung von Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg zur Eröffnung der Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Textilstoffe in Berlin zur Aufführung gebracht.

Deutsche Musik im Ausland

Karl Höffers op. 20 „Symphonische Phantasie über ein Thema von Frescobaldi" gelangte durch die British Broadcasting Corporation in London sowie in Stockholm im Konzerthaus zur Aufführung.

Max Trapps „Konzert für Orchester" erlebte seine amerikanische Erstaufführung unter Frederik Stock in Chicago. Auch Maestro Baldi in Montevideo hat es herausgebracht.

Rundfunk

Bei dem vom Reichssender Köln veranstalteten Volksmusik-Preisausschreiben wurden zwei heitere Männerchöre des Leipziger Komponisten Wilhelm Weismann, eine „Bettler-Ballade" und „Der verschmähte Liebhaber" mit dem zweiten Preis ausgezeichnet.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Die Sendung Glucks

Von Arnold Schering - Berlin

Von zwei Seiten her läßt sich Glucks Sendung verstehen. Einmal von der historischen, einmal von der rein künstlerischen. Dort der „Reformator", der nur einmal, in einem bestimmten historischen Augenblick, in die europäische Musikentwicklung eingriff, hier der Schöpfer von Kunstwerten, deren erregende Kraft sich Empfänglichen immer von neuem offenbart. Die Musikgeschichte stellt Gluck unter die großen revolutionierenden Geister der Kunst und verbindet seinen Namen gern mit dem Richard Wagners. Ein starker, eigenwilliger Kopf, dem sich das Bewußtsein, zu Höchstem berufen zu sein, erst auf der Mitte seines Lebensweges erschließt, ein Mann von leidenschaftlichem Schaffensdrange, der Dichter und Musiker dreier großer Nationen in tiefste Erregung versetzt, halb Europa auf zwei Jahrzehnte ästhetischen Gesprächsstoff liefert und trotz eines letzten Fehlschlags als Triumphator von der Weltbühne abtritt, — ihm haben mit Recht Biographen und Historiker von je lebendiges Interesse entgegengebracht.

Zwischen ruhiger, bürgerlich-familiärer Zurückgezogenheit und aufregenden öffentlichen Kämpfen fließt sein Leben dahin. Sprunghaft, anfangs sogar rätselhaft, jedenfalls völlig anders als bei Wunderkindern, entfaltet sich sein Schaffen. Und als er sich erstarkt fühlt, greift er mit fester Hand hinein in das Musikgeschehen der Zeit. Viel wird davon berichtet. Kaum ein Bestandteil des zeitgemäßen Opernwesens, der seiner Logik, seinem künstlerischen Scharfsinn nicht Angriffspunkte geboten, kein Hindernis, das seinem Willen Schranken gesetzt hätte. Nicht des Revoltierens halber suchte er neue Wege, sondern weil sich in ihm ein neuer künstlerischer Mensch entwickelt hatte. Noch lebte Seb. Bach, noch lebte Händel, als Gluck seine ersten Opernlorbeern pflückte. Aber schon bereitete sich jener Bruch der Lebens- und Denkgewohnheiten vor, der um die Mite des Jahrhunderts vom Barock hinweg in das empfindsame Zeitalter führen sollte.

Es darf nicht vergessen werden, daß Glucks Geburtsjahr 1714, das er mit Bachs ältestem Sohne Friedemann teilt, noch im Bereich des Spätbarocks liegt, und daß seine Erziehung zum großen Teil (in Komotau, Prag, Wien) noch von der etwas strengen und starren Geistigkeit dieses Zeitalters beeinflußt wurde. Daß er sich allmählich von ihr befreite und eines der leuchtendsten Vorbilder des aufgeklärten Bürgertums der Vorromantik wurde, verdankte er wohl seiner Heimat und dem leicht entzündlichen süddeutschen Naturell. Diese Heimat lag nicht allzuweit ab von der des zweiten großen Reformators des musikalischen Stils: Johann Stamitz, dessen Musik ihn tief berührt haben mag. Aber früh muß den jungen Künstler ein unbewußter Drang zur Bühne getrieben haben. Wahrscheinlich begann er, wie jeder Musiklehrling von damals, mit Proben in der Kirchen- und Instrumentalmusik. Die Lehre Czernohorskys in Prag wird schwerlich auf Opernkompositionen gezielt haben. Aber die Kirche fesselte ihn nicht. Die zwei oder drei Kirchenstücke, die außer dem „De profundis" des letzten Lebens-

jahres vorhanden sind, liegen abseits des Hauptweges[1]. Und zur Kammermusik führte — wohl auf den Wink begehrlicher Liebhaber oder Verleger — nur ein schmaler Seitenpfad, der mit Anstand und Liebenswürdigkeit betreten wird, ohne in breitere Gefilde zu führen.

Aller Ehrgeiz richtete sich aufs Theater. Wie Händel, wie Graun, wie Naumann, wie Mozart erliegt er dem Zauber italienischen Opernlebens, und wenn ein spätes Denkmal Glucks den Sinnspruch bekam: „Er zog die Musen den Sirenen vor", so gilt dies gewißlich erst für den ausgereiften, durch die Schule des Lebens gegangenen Mann. Oper über Oper entsteht, — ein Kranz von Arbeiten, an denen der Historiker aufmerksam das Werden des Talents verfolgt, Einflüsse feststellt, originale Wendungen vorhebt, auch wohl Vordeutungen auf spätere Geniewerke zu bemerken glaubt, um sich schließlich doch ehrlich zu sagen, daß hier nichts vorliegt, was — wenn nicht der erlauchte Name blendete — den Durchschnitt begabter Italiener überträfe. Denn Gluck war nicht der einzige, dem damals die italienische Opernbühne reformbedürftig erschien.

Ganz ähnlich war es einige Jahrzehnte vorher dem Deutschen Händel ergangen. Aber Händel warf, nachdem er 1740 die 41. Oper geschrieben, die Flinte ins Korn und vollzog, was ihm an Plänen großartiger Dramatik vorschwebte, fortan nur noch auf dem Gebiete des bühnenlosen Oratoriums. Gluck dagegen hielt durch. Nach zwei Jahrzehnten unermüdlicher Arbeit auf dem Felde, das Händel eben zu verlassen im Begriff war (seit 1741), erkämpfte er sich — inzwischen ein Neunundvierziger geworden — mit dem „Orfeo" 1762 das Ideal, das über die italienische Schablonenoper ins Freie führte. Diese Tat bedeutete im Grunde nichts anderes als eine Fortsetzung des Händelschen Oratorienwerkes auf der Ebene der Oper, und es wäre wohl einer Abhandlung wert, zu zeigen, wie — um nur zwei präzisierende Stücke zu nennen — in „Semele" (1743) und „Herakles" (1744) die Reform Glucks bereits in wesentlichen Punkten vorgebildet liegt.

Diese Beziehungen hervorzuheben ist heute um so wichtiger, als die Reformbewegung Glucks etwas allzu einseitig mit dem Italiener Calsabigi, später mit der französischen Schule in Verbindung gebracht worden ist. Deren mächtiger Einfluß, dem auch Händel nachgab, steht außer Frage. Aber es scheint doch, als habe Gluck während seines Londoner Aufenthalts (1745/46) von Händel und dessen feingebildeten Dichtern tiefere Eindrücke fürs Leben empfangen, als sich auf Grund der kargen Berichte über diese Monate feststellen läßt. In diesen oratorischen Dramen lernte er Szenenführungen, Menschenbilder, psychologische Charakterschilderungen, ethische Haltungen kennen, deren ausgeprägt germanische Geistigkeit gegenüber dem romanischen Opernideal unverkennbar ist. Wer einmal den Händelschen „Herakles" (auch als Dichtung) neben

[1] In Stil und Ausdruck höchst bezeichnend, als Dokument für das religiöse Innenleben des mit dem Leben abschließenden Meisters ebenso bedeutsam wie die „Ave verum" für das Innenleben des jüngeren Mozart, hat das „De profundis" noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts Männern Tränen entlocken können.

Glucks „Alceste" hält, wird bemerken, wie bei aller Verschiedenheit der Tonsprache hier wie dort der gleiche sittliche Ernst, die gleiche Zielbewußtheit in der Charakterschilderung, die gleiche Schlagkraft und Sparsamkeit in den Mitteln herrscht. Und vergleicht man das reife Alterswerk „Theodora" Händels vom Jahre 1750 mit dem Gluckschen „Orfeo" von 1762, so wird man nicht zögern, dem Händelschen Werke bereits alles — vielleicht noch mehr — zuzugestehen, was dem Gluckschen Reformwerk auf dem Festlande so großen Widerhall verschaffte. Vielleicht, daß Gluck manche heftigen Kämpfe erspart geblieben wären, ja, daß seine Erfolge minder großes Aufsehen gemacht hätten, wären Händels unbegreiflich tiefe Schöpfungen damals in Deutschland und Frankreich bekannt gewesen. Diese heute unmittelbar vor Gluck und neben ihm zu nennen und damit etwas von jenem, beiden gemeinsamem germanischen Geiste zu erklären, ist ein Gebot der Stunde.

In Gluck wiederholte sich, was sich vor ihm in klassischem Beispiel bei demselben Händel gezeigt: daß ein deutscher Meister nach Italien geht, sich dort vom Glanze einheimischen Opernwesens bestricken läßt und schließlich die höchsten Triumphe in einem zweiten fremden Lande feiert, das nicht ansteht, ihn mit Stolz zu den Seinen zu zählen. Und auch bei ihm tritt die Erscheinung auf, daß mit wenigen Ausnahmen alles, was er an Gesangsmusik geschrieben, nicht der deutschen Sprache verpflichtet ist. Glucks Opern bedurften ebenso erst einer Eindeutschung wie die Oratorien Händels, und es fragt sich wohl, ob damit und mit der selbstverständlich in sie eingegangenen fremden Geistigkeit nicht auch das eigentümliche Lebensschicksal dieser Opern zu erklären ist. Denn wie oft auch im abgelaufenen Jahrhundert ihr häufigeres Erscheinen gefordert worden ist, — regelmäßiger Bestandteil des Spielplans wie die Mozartschen sind sie nie geworden. Die Übersetzungsschwierigkeiten waren nicht unüberwindlich, jedenfalls geringer als bei Mozart. Denn obwohl die französische Sprache dem Übersetzer namentlich im Rezitativ böse Hindernisse in den Weg legt, ließ sich Glucks überwiegend schwerem Pathos leichter beikommen als der beständig vibrierenden Lebhaftigkeit des jüngeren Meisters. Daß sich der Geist der fremden Sprache, selbst bei feinfühligster Übertragung, nicht ganz bannen läßt, ist sicher, sonst wäre die Musik von Frankreich nicht als französisch empfunden worden. Indessen, an der Übersetzungsfrage sind Wiederbelebungen Gluckscher Opern bei uns nicht gescheitert. Es lag nun einmal im Gange der Geschichte, daß wir Deutschen auf große Opernwerke, die mit der eingeborenen Urkraft unserer Sprache so zu wirken vermocht hätten wie etwa Bachs Kantaten und Passionen in der Kirche, lange haben warten müssen.

Sehr viel bedenklicher stand es mit der Auffassung der dramatischen Fabeln. Daß sie stofflich jenen hohen, unveralteten Sagen des griechischen Altertums entnommen waren, deren reine Menschlichkeit Winckelmann soeben wieder zu entdecken begann, bedeutete einen Glücksumstand. Wo und in welcher Form sie auch je in der Kunstgeschichte auftauchten, ihr Ethos schlug allezeit durch, vorausgesetzt, daß ihre Gestalten nicht zu Puppen, ihre Gespräche nicht zu Dialogen über bürgerliche Moral wurden. Calsabigi und Glucks Pariser Textdichter waren bemüht, Menschen von Leib und Blut auf die Bühne zu stellen und jene rationalistische Psychologie zu vermeiden, mit der

Metastasio seine Figuren durch Leid und Freud zu treiben pflegte. Ihre Sprache war edel, würdig und hoheitsvoll, geschult an den großen Tragödienvorbildern ihrer Heimat. Aber noch hängt ihren Dichtungen das Zentnergewicht alter Überlieferung an: Die Unfreiheit, eine Handlung unbeirrt von den modischen Forderungen des Bühnenlebens aus sich selbst heraus wachsen und sich entwickeln zu lassen. Was sie zu vermeiden strebten, nämlich das bunte Intriguenspiel der Früheren, das Verknüpfen möglichst vieler Konflikte, führte insofern zu einer Schwierigkeit, als jetzt die aufs Einfachste beschränkte äußere Begebenheit gesteigerte Vernunft der inneren Begründung forderte. Hier versagten die dichterischen Kräfte. Um der aufs äußerste zusammengedrängten Handlung, etwa den Augenblicken vor der Opferung Iphigeniens, die erforderliche Aktbreite zu geben, werden Chor- oder Tanzeinlagen und andere künstliche Hindernisse, verzögernde Arien oder Dialoge eingeschoben, die wohl dem Bedürfnis nach noch mehr Musik genügen, aber den dramatischen Ablauf hemmen. Ein Beispiel dafür ist „Paris und Helena" (1770, von Calsabigi). Diese Oper hätte, wenn es der Dichter vermocht, ein ins Klassische versetzter „Tristan" des 18. Jahrhunderts werden können. Glucks Kraft hätte dazu recht wohl ausgereicht. Die große Szene im 3. Akt, wo Paris inmitten der spartanischen Festspiele die Leier ergreift und — eine Art antiker Tannhäuser — die Reize der Helena besingt, um von der Spröden schließlich doch abgewiesen zu werden, das ist eine Meisterleistung beider Künstler, sowohl im Aufbau wie in der Charakteristik. Wie hier die weiche, schwelgerische Arienmusik des phrygischen Jünglings in die heroischen Athletentänze der Spartaner eingebaut ist, Helenas Verwirrung mit einer für die Zeit beispiellosen Freiheit des Rezitativs dazwischentritt und das Ganze dann zu einem leidenschaftlichen Duett hinangeführt ist, das hat bis heute seine Größe nicht eingebüßt. Aber der Gluckschen Psychologie hielt die des Dichters nicht die Waage. Für das Aufkeimen, das Wachsen, das Umsichgreifen verzehrender Liebesleidenschaft bot das Arsenal der Operndichter noch nicht das entsprechende Handwerkszeug. Was sonst vorgeht, vermag das Interesse für das berühmte Liebespaar nicht zu fesseln, weil die Ebene der Handlung und der Affekte Akte hindurch stets die gleiche bleibt.

So kommt es, daß die Handlungen sich in allzu breitem Flusse entwickeln und die Spannung des Hörers auf die Probe stellen. Dazu tritt ein Zweites: eine beständige Bewegung auf der Linie des hohen Pathos. Das war ein Erbteil der klassizistischen Tragödie. Nicht das geringste Kleine, Niedrige, Alltägliche, geschweige denn gar Humor oder Komik, hat hier Platz. Wenn für irgendetwas, so gilt für die spätere Glucksche Reformoper der Begriff des Erhabenen. Nur die Spitzen des Seelenlebens werden berührt, sei es nach der Seite des Elegischen, sei es nach der des Aufgeregten. Und es ist Glucks Eigenschaft und Größe gewesen, dort, wo es darauf ankam, sich niemals ins Schwache verloren zu haben. Die einzige Entspannung bieten die nach französischer Sitte reichlich eingefügten Reigen und Chortänze. Ebenso oft fest in der Handlung verankert wie blasse „Divertissements" enthalten sie allzeit Musik vom besten. Jedenfalls liegt in der Tatsache fortgesetzter Hochspannung des Affekts bei begrenztem Fortschreiten der Handlung mit eine der Ursachen, warum Glucksche Opern in den

Spielplänen immer eine Ausnahmestellung eingenommen haben. Sie verlangen letzte Aufnahmebereitschaft.

Man hat Gluck häufig mit Lessing verglichen, da bekannt ist, mit wieviel Kritik und Verstand er an die Dinge seiner Kunst heranging. Eine Anzahl Schlagworte, geschöpft aus den beiden berühmten Vorworten zu „Alceste" und „Paris und Helena", hat dazu beigetragen, in ihm einen genialen Rationalisten zu sehen, ja ihm wohl gar Überfluß an Erfindung abzustreiten. Dann wäre eins verwunderlich: warum Gluck statt eines der erlesensten Melodiker kein Kontrapunktiker geworden ist. Mit der Ratio allein läßt sich allenfalls eine Fuge bestreiten, nicht aber eine Arie wie das „Divinités du Styx" der Alceste oder das „Plus j'observe ces lieux" des Renaud in der „Armide". Es ist ein Kennzeichen Gluckscher Musik, daß sie vom Kontrapunkt alten Stils abrückt, nicht, weil er das erforderliche Rüstzeug nicht beherrschte[1]), sondern weil sein Fühlen einer neuen Zeit angehörte, der das sentiment über die raison ging. Schon Kretzschmar hat betont, daß man gewisse Sätze jener beiden Vorworte, da sie anscheinend aus gereizter Stimmung hervorgegangen sind, nicht auf die Goldwaage legen soll. Wer allen Ernstes glauben wollte, Gluck habe, wenn er ans Opernschreiben ging, zunächst tatsächlich erst einmal vergessen, daß er Musiker sei, der hat den Sinn des Wortes mißverstanden. Vieles, was er damals ausgesprochen, ist nur aus der historischen Zeitlage zu verstehen und aus der Notwendigkeit, vorlauten Gegnern Bescheid zu tun.

Viel wichtiger ist heute, in ihm einen der inspiriertesten Musiker seiner Zeit zu erkennen, einen der schöpferischsten Köpfe, die aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in die zweite hineinragten. Ein Mann von unheimlicher Kraft der Intuition, von einem Blick für die Höhen und Tiefen des Seelenlebens, wie es auf dem Gebiete der dramatischen Musik nach Händel und bis Mozart — selbst in Frankreich, wie man dort gestand — keinen zweiten gegeben. Will man ihn einem Dichter vergleichen, so könnte es nur der ihm befreundet gewesene Klopstock sein. Daß dessen Oden und „Messias" heute nicht mehr halb so lebendig sind wie Glucks Opern, hindert nicht, in seiner Künstlernatur dasselbe Feuer, dieselbe Leidenschaft, dieselbe hochfliegende Phantasie und, nicht zuletzt, dasselbe herrliche Deutschtum zu erkennen wie bei jenem. Feine seelische Fäden verbanden beide. Es gibt wenig Kunstlieder, die bei so wenig Noten eine solche Zartheit und Schwere der Stimmung umfassen wie die „Sommernacht" und „Die frühen Gräber". Man hat den Eindruck, als seien Strophe und Liedweise einem einzigen Schöpfungsakte entsprungen. Für immer wird es die Kunstgeschichte als böses Fatum beklagen, daß die Gesänge zur „Hermannsschlacht" nie aufgezeichnet worden sind. Nur wenigen Erlesenen war es vergönnt, sie vom alternden Meister selbst vorgetragen zu hören und ergriffen darüber zu berichten. Was damit der deutschen Musik verlorengegangen ist, und zwar nicht nur an positiven ästhetischen Werten, sondern auch an Anregungskräften, läßt sich kaum ermessen; eine Schöpfung, die, in der Mitte stehend zwischen Oratorium und Choroper, die Sehnsucht Unzähliger nach einem wahr-

[1]) In den von H. Riemann herausgegebenen Triosonaten aus dem Jahre 1746 stehen höchst artige kontrapunktische Sätze.

haft nationalen deutschen Kunstwerk großer Form befriedigt und manche tüchtige Nachahmung hervorgerufen hätte. Der machtvolle „Schlachtgesang" [8], ein Abglanz vielleicht der Bardenchöre aus der „Hermannsschlacht", zeigt, wie völlig unbeeinflußt von welschem Melodiegift und trotz der peinlichen Beobachtung der antikisierenden Versformen ein markiger, nordisch berührender Ton angestrebt ist.

Was hier und in anderen Werken aus dem Gefühl, was vom Verstande hergekommen ist, läßt sich wahrlich nicht entscheiden. Nicht Glucks kritische Ader hat den Orpheus, die Alceste, die aulidische Iphigenie durchblutet, sondern das eingeborene Künstleringenium, das dem Förstersohn aus Erasbach in die Wiege gelegt war. Sein Ohr entdeckte Klänge, die bis dahin nie gehört worden waren. Ihm wird das Orchester im wahren Sinne des Wortes bereits zur Farbenpalette, zu der es Rameau herangebildet. Seine Musik allein vom Partiturbilde aus zu beurteilen, ist fast unmöglich. Oft steht man, wenn sich dies in lebendiges Klingen umsetzt, geradezu vor Wundern, und was zuvor unscheinbar, dünn, simpel aussah, gewinnt plötzlich blühendes Leben. Ein einziger Hornton, ein kurzer Ruf der Oboe, ein weise aufgesparter Trompetenstoß vermögen mit einem Schlage seelische Fernen zu erschließen. Nicht ohne Grund pflegte Berlioz seiner Instrumentationslehre Beispiele aus Gluck in Menge einzustreuen, selten ohne den Hinweis auf die Sparsamkeit, mit der kleine wie große Reizmittel verwandt sind. Mitten in die klassische Formgebung und Melodik dringen damit romantische Elemente, Dinge, die sich nur dem Gefühl erschließen. Namentlich die „Armide" (1777), die den alten, von Lully bereits benutzten Text Quinaults verwendet, strömt von solchen frühen Romantizismen über, herbeigerufen von dem farbigen Zauberspiel des Tassoschen Stoffes. Man schlage die Haßbeschwörung Armides im 3. Akte auf, die Schlummerarie Rinaldos, die Schlußszene des Werks, um Beispiele zu haben für die Gewalt, die dieser Tonsprache für die Licht- und Nachtseiten des Menschenlebens zur Verfügung steht. Daß vielen Beurteilern die Begabung Glucks für das Dunkle, Schmerzhafte, Dämonische größer erschien als die für das Helle, Beglückende, darf auf sich beruhen bleiben. Ein Beweis dafür ist schwerlich zu führen. Der milden, reinen, in voller Klarheit strahlenden Chöre und Arietten gibt es mindestens ebensoviel wie der dunklen, tränenbeschwerten, und neben Klängen aus der Unterwelt hören wir ebensooft solche aus Elysium. Wo die Freude über das klassische Maß hinausdrängte, da ließ der Meister zündende Ballettstücke eintreten. Nur, wer die todesfeierliche Stimmung der Szene nicht tief mitempfindet, wird an Orpheus Wehmutstönen bei „Ach, ich habe sie verloren", schärfere Akzente vermissen oder gar jenem törichten Schriftsteller beipflichten, der den Gesang mit „Ach, ich habe sie gefunden" parodierte. Es ist eine merkwürdige Erfahrung, daß wir das Beschattete, Unheimliche, ja Grauenvolle von der Bühne herab länger ertragen als das Gelassene, Freudige, da mit diesem ein Wesentliches des Vorgangs, die Spannung, bereits als gelöst empfunden wird.

Daß vieles, sehr vieles in Glucks Opern dem Geiste seiner Zeit, dem Zwange einer selbst seinem stählernen Willen widerstehenden Theaterüberlieferung verpflichtet ist, steht

---

[8]) Mit den übrigen Klopstockoden Glucks von G. Beckmann 1917 bei Breitkopf-Härtel.

außer Frage. Wir berührten es schon. Ihre Erweckung in unsern Tagen ist ohne oft tiefe Eingriffe nicht möglich. Das Problem ist jedoch ein ganz anderes als bei Mozart. Hier ist die dramatische Linie, die zugleich die hindurchschwingende musikalische enthält, für alle Zeiten vorgezeichnet. Bei Gluck muß sie erst gesucht werden. Eine Fülle von wucherndem Ariengestrüpp muß zuweilen weggeschnitten werden, um auf die Substanz zu kommen und der Handlung jene klare, durchsichtige Führung zu geben, über die sich der moderne Hörer nicht hinwegtäuschen läßt. Auch textlich bedarf es der Änderungen. Eine Zeit, die die Gestalten des Altertums so zwanglos in die Umgebung und Mode ihrer eigenen Tage hineinzuversetzen wußte wie das 18. Jahrhundert, nahm an vielem keinen Anstoß, das uns heute entbehrlich, ja widersinnig erscheint. Hier nachzuhelfen und das Edelste in reinster Fassung zu bieten, ist eine schöne Pflicht. Sie wird dadurch erleichtert, daß jedesmal eine Fülle von Musik den Verzicht auf Nebensächliches verschmerzen läßt.

Die Linie, die von Gluck zu Mozart führt, ist oft aufgewiesen worden. Man spricht von einer ganzen Gluckschen Schule, deren Ausläufer bis weit ins 19. Jahrhundert gehen. Kein ernst Schaffender hat sich seinem Einfluß entziehen können. Selbst Beethoven nicht, der seiner ganzen Geistigkeit nach in unmittelbarer, tiefer Wesensverwandtschaft zu ihm steht. Und so fragt man: was ist es denn, das immer wieder, nach Zeiträumen längeren Verborgenbleibens, die Menschen zu Glucks Meisterwerken hinzieht? Wie kommt es, daß einzelne seiner Schöpfungen, sobald sie wieder einmal frisch von der Bühne herab sprachen, wie Erleuchtungen wirkten? Warum konnte Frankreich seine Lully, Rameau, Corneille, Racine über ihm vergessen? Warum eine Aufführung der „Armide" 1802 in Berlin das Signal zur Aufhebung der italienischen Oper werden? Warum eine Aufführung der tauridischen Iphigenie 1808 in Wien die Befürchtung aufkommen lassen, das deutsche Schauspiel werde allgemach vor der Oper ihre Waffen strecken müssen? Wie konnte gerade Berlin (unter Spontini) auf Jahrzehnte ein wahrer Hochsitz der Gluckpflege werden?

Die Antwort ist nicht schwer. Was immer wieder an dieser Musik vorbildlich wirkte, war einmal die g e i s t i g e Z u c h t, in der sich alles Künstlerische zeigt, und dann die l a u t e r e M e n s c h l i c h k e i t ihrer Inhalte. Wie auch immer Geschmack und Mode, Zeitstimmung und Weltbetrachtung eingestellt sein mochten, vor dem heiligen Ernste dieser musikalischen Tragödien brach alles Unechte, Spielerische zusammen. Sie rührten mit mahnendem Finger an letzte Dinge im Menschenleben, an Fragen, vor deren Beantwortung der Wissende, der Philosoph zurückschreckt, die nur dem Künstler zu entwirren gegeben ist, weil er die Wunden, die notwendig gerissen werden müssen, mit liebender Hand sogleich selbst wieder schließt. Diese Tragödien beschämen, weil sie Gestalten verkörpern, deren ethische Hoheit schier unerreichbar scheint. Fast überall steht die Idee des O p f e r s im Mittelpunkt, nicht nur buchstäblich wie in den Iphigenien. Auch Orpheus, Alceste, selbst Rinaldo, — sie geben Leben, Glück, sinnliche Liebe preis, um dafür das Bewußtsein tiefsten Verpflichtetseins gegenüber dem Unerforschlichen, Ewigen einzutauschen. Das schließt zugleich den Begriff des H e r o i s c h e n ein. Denn

nur unter schweren seelischen Kämpfen gewinnen diese Gestalten — Frauen wie Männer — die Höhe der geistigen Freiheit. Wer mit ihnen kämpft und leidet, bis das „fröhliche Ende" den Druck von ihm nimmt, der spürt ein wunderbares Gefühl der Läuterung. Das Erlebte bleibt tief haften, und es wird Szenen, einzelne ungeheure Augenblicke geben, die für immer eingedrückt, einen durchs Leben begleiten.

Solche Eindrücke werden freilich nichts Alltägliches sein. Der Blick in das Hintergründige der Menschennatur verlangt Sammlung, Eingestimmtsein und Ernst. Daher kommt es, daß wir zwar Mozart jederzeit, Gluck jedoch nur nach Zwischenräumen mit frischer Empfänglichkeit gegenübertreten können. Aber es ist bezeichnend, daß sowohl Zeiten starken, willenskräftigen Menschentums (wie das Empire) wie auch solche mit schwachem politischen Triebleben (die Jahrzehnte der Restauration) sich gleicherweise an Gluck gebildet haben, jene im Rausche der Selbstbespiegelung, diese in der Sehnsucht nach großer Tat. Doch ist freilich nicht zu vergessen, daß Gluck auch der heiteren Seite des Weltgetriebes Töne des Humors und der Ironie abgewonnen hat. Was in den „Pilgrimen von Mekka", im „Zauberbaum", im „Betrogenen Kadi" an anmutiger, schelmischer Musik steht, hat zwar in der Opera buffa der Italiener und der französchen opéra comique Seitenstücke, aber es beweist, daß dem Meister der Tragödie auch die leichte Feder des Lustspielkomponisten gehorchte. Unter den Balletten hat sich seit langem das über den Don Juan-Stoff Beliebtheit verschafft,„ eine Kette feinster, geistvollster Instrumentalstücke, an deren Ende schließlich der Furientanz aus Orpheus den nimmersatten Liebeshelden in den Orkus begleitet.

Glucks 150. Todestag würdig zu feiern, ist die Aufgabe aller europäischen Bühnen. Dem Sohne des deutschen Landes werden die Deutschen zu huldigen wissen. Möge, namentlich in denen unseres jungen Geschlechts, die ihm jetzt zum ersten Male gegenübertreten, das Bewußtsein geweckt werden, vor einer ehrfurchterweckenden, überzeitlichenlichen Größe zu stehen!

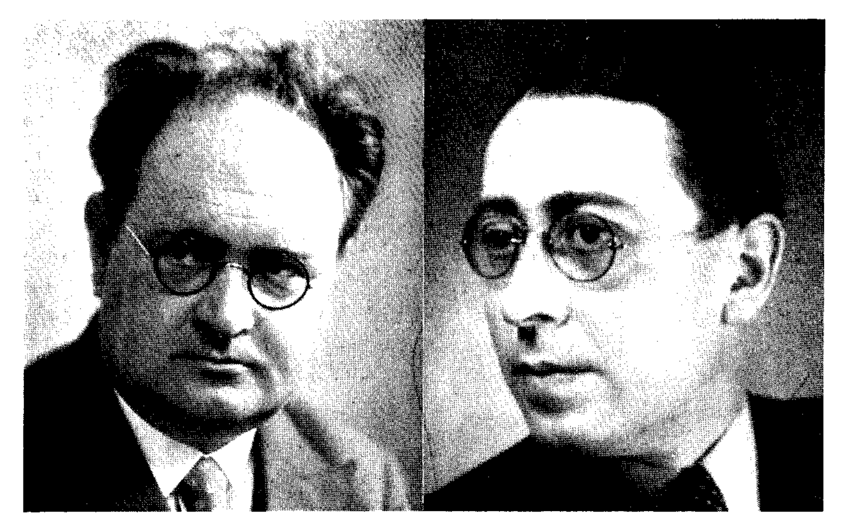
Zur Wiedergabepraxis älterer Opern in Deutschland

Von Herbert Gerigk - Berlin

Die folgenden Ausführungen lagen einem Vortrag zugrunde, den der Verfasser auf dem internationalen Musikkongreß 1937 in Florenz gehalten hat. Sie beschränken sich auf die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.

Die Frage der Zusammenführung von Publikum und Kunstwerk, besser von Volk und Kunst läßt eine gründliche Auseinandersetzung mit der Aufführungspraxis der älteren Musik angebracht erscheinen, weil sie weitgehend den Erfolg oder Mißerfolg auch

Komponisten des deutschen Tonkünstlerfestes 1937



Franz Philipp, Karlsruhe



Werner Schrauth, Aachen



Werner Trenkner, Berlin



Helmut Bräutigam, Leipzig



Gerhard Frommel, Münster (Taunus)



Otto Besch, Königsberg i. Pr.

Aufnahmen: „Bildarchiv" der Musik"

Komponisten des deutschen Tonkünstlerfestes 1937



Gustav Geierhaas, München



Adolf Pfanner, München



Karl Marx, München



Aufnahme: „Bildarchiv der Musik"

Aus dem Stradivari-Raum des Städtischen Museums in Cremona
Einer der Schränke mit Modellen und Zeichnungen Anton Stradivaris

wertvoller Werke mitbestimmt. Gerade die bewußte Kunstführung, wie sie bei uns seit vier Jahren erfolgt, erfordert eine besonders sorgfältige Beobachtung des arteigenen Kunstgeschmacks im Volk und seiner Reaktionen auf die Wiedergabeform. Auf dem Gebiet der Oper ist der Spielplan kein Zufallsprodukt, sondern im allgemeinen die Auslese, die vom Publikum getroffen wird. Es nützt bekanntlich wenig, wenn sich einmal eine oder mehrere Bühnen mit größter Intensität für bestimmte Werke einsetzen, die abseits des üblichen Repertoires liegen. Andererseits sind aber keineswegs Fragen des absoluten künstlerischen Wertes ausschlaggebend für das Bühnenleben von Opern; sonst dürfte Webers „Euryanthe" nie verschwunden sein.

Die spezifischen Belange der Wirkungsbedingungen von Bühnenwerken haben bislang keine systematische Untersuchung gefunden. Der Fragenkreis, der sich bei einer Überprüfung der Wiedergabepraxis älterer Opern auf der modernen Bühne ergibt, ist so umfangreich, daß hier lediglich eine Reihe der wichtigen Punkte versuchsweise formuliert werden kann. Jedes der zahlreichen Teilprobleme erfordert eine Spezialbetrachtung, die nebeneinander historische, ästhetische (stilkritische) und technische Einzelheiten zu klären hat.

Zunächst sei festgestellt, daß von den vielen tausend Opern der älteren Zeit bei uns nur wenige bis in die Gegenwart lebensfähig geblieben sind. Das deutsche Schaffen ist an erster Stelle mit den Opern Mozarts und Carl Maria von Webers vertreten, wozu als Einzelfall noch Beethovens „Fidelio" tritt. Von italienischen Werken haben sich, wenn wir der Opernstatistik Wilhelm Altmanns folgen, nur Rossini, Donizetti und neuerdings Bellini behauptet, wobei die letzten beiden schon weiter ins 19. Jahrhundert reichen. Am deutlichsten werden einige Zahlen die Situation veranschaulichen. Wir stellen nebeneinander die Aufführungsziffern der Spielzeiten 1935/36, 1934/35, 1933/34, 1932/33:

Mozart:	Figaros Hochzeit	233	192	194	195
	Entführung	196	98	96	114
	Don Giovanni	138	98	79	55
	Cosi fan tutte	62	49	47	41
	Gärtnerin aus Liebe	45	21	—	6
Beethoven:	Fidelio	206	308	233	206
Weber:	Freischütz	340	310	378	306
	Oberon	65	18	42	33
	Euryanthe	7	3	7	0
Rossini:	Barbier	109	91	138	107
	Angelina	20	14	7	34
Donizetti:	Regimentstochter	75	91	34	19
Bellini:	Norma	18	1	0	0

Das ist bereits fast alles, was geblieben ist. Bei Mozart ist eine gewaltige Steigerung der Aufführungsziffern eingetreten, ein Beweis für die Richtung des Volksgeschmackes. Bellinis Norma scheint ein Sonderfall zu sein. Nach dem Erfolg im Berliner Deutschen Opernhaus werden sich wahrscheinlich weitere Bühnen dem Werk zuwenden. Es verdient Beachtung, daß Donizettis „Regimentstochter" in der Spielzeit 1934/35 dieselbe Aufführungsziffer erreichte wie der „Barbier". Ein anderer Sonderfall darf nicht übersehen werden: Cimarosas „Heimliche Ehe" erzielte 1935/36 in Leipzig 12 Aufführungen. Das Werk erschien in den früheren Jahren nirgends; lediglich in der Spielzeit 1931/32 hatte es in Königsberg/Pr. 10 Aufführungen! Hier war es die Initiative eines Intendanten (Dr. Hans Schüler), die einem herrlichen Werk der älteren Zeit zu einer lokalen Auferstehung verhalf. — Werke, die Generationen in Atem gehalten haben, sind kaum mehr dem Namen nach bekannt: so von Rossini „Tancred", „Der Türke in Italien", „Die Italienerin in Algier", um nur einige Titel zu nennen.

Es ist einleuchtend, daß die Form der Darbietung, die wiederum von der Bearbeitung der Oper in textlicher und musikalischer Beziehung abhängig ist, den jeweiligen Erfolg entscheidend beeinflußt. Bei Mozart und bei den italienischen Opern erhebt sich zunächst die Frage der Übersetzung. Im allgemeinen liegen Übersetzungen zugrunde, die ungefähr gleichzeitig mit dem Werk selbst, d. h. unmittelbar nach dem ersten Erfolg, entstanden sind. Diese Übertragungen ließen den anrüchigen Begriff des sogenannten „Operndeutschs" entstehen, und es ist wohl keine Übertreibung, daß dieses schlechte Deutsch und die dilettantischen Poetereien an dem Verschwinden manchen Werkes mitschuldig sind. Gerade das moderne Publikum kann durch eine Sprache, die sowohl unzeitgemäß als auch stilistisch unerträglich ist, einer ganzen Epoche der Oper entfremdet werden.

Man hat neuerdings vielfach mit großer Sorgfalt neue Übertragungen alter Texte angefertigt. Aber auch hier ist ein ungelöster Rest geblieben. Wenn die Textsprache nicht zum Geist der Musik paßt, wirkt sie unorganisch, und das ist in den meisten der stets gut gemeinten Fälle so gewesen. Es gibt daher viele gute Opernfachleute, die lieber zu einem unzulänglichen alten Text greifen, als daß sie einen philologisch und sprachlich äußerlich einwandfreien neuen Text wählen. Es scheint, daß die für die Erhaltung wertvoller älterer Werke zweckmäßige Lösung auf der goldenen Mitte liegt: daß man nämlich die frühen, aus dem Geist einer anderen Zeit — aus dem auch die Musik kommt — entstandenen unzulänglichen Übersetzungen mit dichterischer Kraft und musikalischem Instinkt ausbessert.

Einz Gefahr besteht dabei in dem Aufkommen mehrerer Übersetzungen desselben Werkes nebeneinander, die notgedrungen zu einer Verwirrung unter den Sängern führen müssen. Negative Rückwirkungen auf die betreffenden Opern lassen sich dann kaum vermeiden. Das ist gegenwärtig der Fall bei den Bemühungen um die deutschen Texte der Mozart-Opern. Es wird immer Einzelheiten geben, die eine verschiedene Auffassung zulassen. Daher wird es fast unmöglich sein, eine Ideallösung zu finden. Falls man nicht ein ähnliches Verfahren in Anwendung bringen will, wie es Luther bei der Bibelübersetzung tat, sollte man sich von Amts wegen auf eine der vorliegenden Übertra-

gungen einigen, wobei die Wahl nicht schwer werden dürfte. Im anderen Falle müßte vielleicht doch ein Gremium gebildet werden, das einen Mozart kongenialen Sprachschöpfer mit Philologen vereinigt, die dann eine die Zeiten überdauernde Formulierung finden könnte, wenn der Dichter vorhanden wäre.

In den Opern unseres Zeitabschnitts bildet der Sänger auch heute unbestritten die Hauptperson. Um so verwunderlicher sind die Abweichungen in der Ausführung der Gesangspartien. Bei Mozart vermochte man sich noch nicht einmal über die Wiedergabe der in der älteren Gesangsmusik so wichtigen Vorhalte (Appoggiatura) einigen. Hierbei hat sich allerdings herausgestellt, daß selbst historisch nachweisbare Gesetzmäßigkeiten nicht überall schematisch angewandt werden dürfen, wenn man das Schicksal mancher Werke nicht besiegeln will. Wenn wirklich der Vorhalt namentlich bei Mozart überall historisch richtig wäre, dann muß man ihn doch überall da aufgeben, wo das moderne Empfinden dagegen spricht. Der Instinkt unserer Theaterleute pflegt in dieser Hinsicht recht gesund zu sein, aber die Historiker, die ihre Erkenntnisse um jeden Preis autoritär anwenden wollen, haben doch bereits manchen Schaden gestiftet. Die Partie der Rosina in Rossinis „Barbier" wird nicht von zwei Vertreterinnen übereinstimmend in den Auszierungen ausgeführt, und vor allem hört man nie die Noten Rossinis. Dafür können bei italienischen Werken einesteils die schlechten Ausgaben (wobei Klavierauszüge und Partituren zugleich gemeint sind) verantwortlich gemacht werden, während andererseits die Gesangspädagogen kaum geringere Schuld trifft.

Da das italienische Parlando dem deutschen Sänger besonders im Ensemble Schwierigkeiten bereitet, mußten sich namentlich die großen Finale seit je tolle Verstümmelungen gefallen lassen. Erst vor wenigen Jahren erschien bei uns die erste Ausgabe eines Klavierauszuges des „Barbiers von Sevilla", der das erste Finale vollständig enthielt, ohne daß man es indessen schon irgendwo so aufgeführt hätte. Die Erfahrung zeigt, daß an mittleren und noch mehr an kleinen Bühnen das übliche, auf die Hälfte zusammengestrichene Finale fast noch zu lang erscheint. Hier dürfte generell eine Vertiefung der Wirkung durch größere Werktreue erreichbar sein, denn der Eindruck der gut ausgeführten Finale ist meist verblüffend.

Es hat ferner den Anschein, daß die Ersetzung der Secco-Rezitative durch gesprochenen Dialog die Wirksamkeit der Opern italienischer Richtung auf ein breites Publikum erhöhen kann. Das Secco-Rezitativ ist uns an sich fremd, und es wird ganz unerträglich, wenn es der Sänger nicht richtig zu behandeln weiß.

Die Bearbeiter (ohne die es aus Tantiemegründen bei älteren Werken nicht mehr zu gehen scheint) dünken sich fast immer klüger als die Komponisten. So versucht man sich also mit Umstellungen der Musiknummern, man fügt neue aus anderen Opern des Komponisten ein, ja, man schreibt unter Umständen sogar selbst etwas hinzu. Dann versteht man hinterher nicht, weshalb Rossinis „Die Italienerin in Algier" oder „La Cenerentola" heute keinen Dauererfolg mehr erringen. Noch schlimmer ist es bei Bellini. Der Ruf: „Zurück zum Original" dürfte hier neuen Auftrieb bringen, falls be-

sonders von italienischer Seite für einwandfreie (textkritische) Ausgaben der wichtigen Werke gesorgt wird. Man muß die Originalform zudem kennen, um sie gegen die Bearbeiterseuche schützen zu können.

Hier kann der zünftigen Musikwissenschaft ein Vorwurf nicht erspart werden: man bemüht sich emsig um die Erschließung der Nebenwerke und um zu Recht vergessene Namen, weil jeder den Ehrgeiz hat, möglichst etwas bis dahin niemand Zugängliches zu publizieren. Dieser falsche Ehrgeiz hat die Auswirkung, daß Früh- oder Nebenwerke unserer Meister manchmal in mehreren kostspieligen Neudrucken vorliegen, während die Hauptwerke, die Säulen unserer Musikkultur, in einer unzulänglichen, das Original verdunkelnden Fassung von Generation zu Generation weitergegeben werden. Der Blick für das Wesentliche und das Notwendige ist getrübt!

Lediglich um das Transponieren von Partien für Stimmgattungen, die heute ausgestorben zu sein scheinen, kommt man nicht herum. Selbst die Rosina im „Barbier" wird heute ausnahmslos vom hohen Sopran gesungen, während sie von Rossini für einen Mezzo geschrieben wurde. Das Transponieren wird aber auch deshalb notwendig, weil der Kammerton damals noch nicht einheitlich war. Zeitweise soll die Tonhöhe in Neapel und in Mailand bis zu einer kleinen Terz differiert haben!

Wenn man die Aufzeichnungen über die Besetzung der Orchester in früherer Zeit liest, muß man zu der Auffassung gelangen, daß sie den Komponisten weitgehend gleichgültig gewesen sein muß. Während 1816 in Turin 40 Geigen der üblichen Bläserbesetzung gegenüberstanden, waren es zur selben Zeit in Straßburg nur 8 Geigen. Heute bemüht man sich wieder überwiegend um eine Kammerbesetzung bei diesen Opern in der Erkenntnis, daß eine Monsterbesetzung dem Stil nicht angemessen ist. Durch die ehemals geübte Praxis war es möglich, daß in die Partituren manches Fremde hineinkorrigiert wurde. Erst kürzlich stellte sich bei einer Überprüfung eines seit langem benutzten Materials zum „Barbier von Sevilla" an Hand der ausgezeichneten neuen Ricordi-Partitur heraus, daß viel Unorganisches hinzugekommen war. Das Werk gewann ein verändertes, vorteilhafteres Gesicht durch die Reinigung.

Bei den meisten Betrachtungen ähnlicher Art wurde bisher die bühnenmäßige Gestaltung der Opern, das Bild und die Kostümierung außer acht gelassen. Man hat in den letzten Jahren manches dadurch verdorben, daß man das Bühnenbild und den optischen Rahmen zu wichtig, daß man in dem Streben nach Neuem zu stark stilisierte und den Gestalten das Leben nahm. So sieht man nur zu oft Puppen statt Menschen von Fleisch und Blut auf der Bühne. Man übersieht ferner vielfach die für die Publikumwirkung so wichtige Wechselbeziehung zwischen Zuschauer- und Bühnenraum. Nicht in jedes moderne Theater paßt eine Oper von Mozart oder Rossini.

Die neueste Zeit hat mit der Funkoper und dem Operntonfilm zwei Wege beschritten, die einer Verbreiterung der aufgeführten Werke dienlich sein könnten. So wenig der Film bisher auf diesem Gebiet brauchbare Leistungen aufweisen kann, so überraschend hat der Rundfunk einwandfreie Formen der Darbietung gefunden. Für seine Arbeit gelten hier in vielem ähnliche Überlegungen wie für den Bühnenbetrieb, nur daß der

Kreis der Werke umfassender sein soll. Dadurch wird das Experiment, die Einbeziehung gänzlich verschwundener Werke, notwendig.

Stets wird das entscheidende Kriterium die Qualität der Wiedergabe bleiben. Die Opernbühne kann in ihrer heutigen Form nicht von ästhetisierenden Zirkeln leben; sie braucht das große Publikum, das Volk. Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert war man weit entfernt von einer Pflege der älteren Oper, weil die Werke der Zeit so umfassend herrschten, daß gar nichts anderes daneben Platz fand. Heute ist es so, daß sich das neuere Opernschaffen vielfach noch an der älteren Zeit ausrichtet, nicht in der Nachahmung, sondern im Aufspüren der dort angewandten Gesetzmäßigkeiten der Oper als Kunstform. Das Genie ist noch aufgestanden, das aus sich heraus etwas anderes schafft und Ausgangspunkt einer Neuorientierung wird. Die bestehende Situation mag als ausreichender Beweis für die ungebrochene lebendige Kraft der Werke Mozarts, Rossinis und vor allem Carl Maria von Webers sein!

Zum Tonkünstlerfest 1937
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Frankfurt a. M. und Darmstadt

Eine Vorschau

Von Rudolf Sonner-Berlin

Der Vortragsfolge der Tonkünstlerversammlung, die in der Zeit vom 8. bis einschl. 13. Juni d. J. in Darmstadt und Frankfurt a. M. stattfindet, gilt unsere Betrachtung, und zwar so weit sie z. Zt. in ihren Einzelheiten vorliegt. Nicht nur in der Programmgestaltung versucht man in diesem Jahr neue Wege zu gehen, auch die Tatsache, daß die Veranstaltungen in zwei Städten durchgeführt werden, bedeutet eine Durchbrechung der bisherigen Tradition.

Den Reigen der diesjährigen Festdarbietungen wird Arthur Kusterer im großen Haus des Hessischen Landestheaters in Darmstadt mit seiner Oper „Der Diener zweier Herren" eröffnen. Die Uraufführung dieses Werkes, das sich in der äußeren Form an die der Spieloper mit gesprochenem Dialog und geschlossenen Gesangsnummern hält, wurde im vergangenen Jahr im Nationaltheater in Mannheim durchgeführt. Auf dem Gebiet des musikalischen Humors offenbart hier Kusterer eine unverkennbare Meisterschaft. Die Charakterisierung gerade der komischen Typen, wie die des listig-verschlagenen Dieners Truffaldino, des trottelhaften Pandolpho, des Raufboldes Lombardo, ist ihm vortrefflich gelungen. Nicht minder gekonnt sind die rein lyrischen Elemente, die in umfangreichen Arien anklingen. Die Spielleitung sieht

sich vor nicht leichte Aufgaben gestellt, aber auch an den musikalischen Leiter werden Forderungen herangetragen, die eines Einsatzes würdig sind.

Interessant verspricht die Uraufführung der szenischen Kantate für Soli, Chöre und Orchester „Carmina Burana" von Carl Orff zu werden. Ebenso bemerkenswert ist die Geschichte dieser „Carmina Burana", dieser „Lieder aus Beuern". Bis zum Jahre 1803, dem Jahre, in welchem die Klöster aufgehoben wurden, schlummerten diese Lieder vergessen in der Klosterbibliothek der Benediktinerinnen, der alten Abtei Kirchenbeuern. Die Handschrift befindet sich heute in der Münchener Staatsbibliothek. Sie ist sehr gut erhalten und in gepreßtes braunes Leder eingeschlagen. Eine metallene Schließe, die aus dem 15. Jahrhundert stammen muß, ermöglicht den Verschluß. Diese Liedersammlung muß sicher jedoch älter sein, denn der Besitzer jener Zeit gab sich redliche Mühe, sie zu vervollständigen und wieder herzustellen. Die auf farbigem Grund in grünen, roten und schwarzen Umrissen beigefügten Zeichnungen sind wahrscheinlich von dem damaligen Besitzer eingetragen worden. Dem zierlichen Buchschmuck entspricht auch der Inhalt. Er birgt die herrlichsten, aber auch innigsten Liebeslieder aus dem 11. und 12. Jahrhundert. Die lyrischen Gebilde mit ihren ganz einfachen Kurzstrophen atmen den romantischen Zauber des deutschen Volksliedes, aber auch deutsche Gemütstiefe, starkes Empfinden und tiefe Tragik.

„Wunderschön die Stelle war,
Wohin er mich beschieden.
Blumen bunt und grünes Gras
Stund zu unseren Füßen.
Und ich kam, wie er mich bat,
Da geschah mir Leides —
Lodircumdeie, lodircumdeie!"

Das ist die Lyrik der Fahrenden und der Spielleute. Hier finden sich auch die Vorläufer unseres späteren Studentenliedes. Mit breitem Behagen und weltbejahender Stimmung wird da und dort die Wonne eines guten Trunkes gefeiert. Ab und zu schwingt in dieser vitalen Lebensfreude aber auch ein Unterton pessimistischer Lebensauffassung mit. Das ist psychologisch bedingt; denn selbst der hartnäckigste Säufer trinkt nicht um des Trinkens willen, sondern versucht vor etwas zu fliehen. Es liegt in der Natur dieser Lieder, daß sie keineswegs von den Nonnen gedichtet worden sein können. Der Kirchenbeuerner Bibliothekskatalog hat sie nicht verzeichnet. Sie sind wohl vor den zarten Gemütern der Ordensschwestern immer unter Verschluß gehalten worden, und nur einige wenige werden überhaupt von der Existenz dieser Handschrift etwas gewußt haben.

Die anonymen Dichter benutzen für ihre poetischen Ergüsse, dem Zug ihrer Zeit folgend, die lateinische Sprache und kopieren dabei die dichterische Form kirchlicher Hymnen. Weil diese Sprache aber nur einer dünnen Schicht von Gebildeten geläufig war, brauchten sie bei ihren Liebes- und Trinkliedern keine irgendwie geartete Rücksicht zu

nehmen und konnten in aller Eindeutigkeit aussprechen, was sie dachten und fühlten. Gerade aus diesem Grunde geben diese Dichtungen uns ein unverzerrtes unretouchiertes Bild der damaligen Zeit.

Neben diesen weltbejahenden Liedern, in welchen nichts von Entsagung und Weltverneinung zu spüren ist, stehen aber auch geistliche Dichtungen. Da sind zwei geistliche Spiele von der Geburt Christi und ein altes Osterspiel. Einen starken Raum nehmen aber auch sogenannte geistliche Parodien ein. Mit einer erstaunlichen Schonungslosigkeit finden höchst weltliche Dinge ihre Darstellung in Form von geistlichen Ritualen. Mit der ganzen Schärfe dichterischer Sprachgewalt geißelt der anonyme Autor die Zustände am Vatikan des 12. Jahrhunderts in seinem „Evangelium von der heiligen Silbermark". Das kann nur einer geschrieben haben, der die kritikwürdigen Zustände mit eigenen Augen gesehen hat. Daß dabei sprachlich die Diktion des neutestamentlichen Textes nachgeahmt wird, erhöht die Wirkung dieser Parodie um viele Stärkegrade.

Die wertvollsten Dichtungen dieser Sammelhandschrift hat Carl Orff für seine szenische Kantate zusammengestellt.

Da dieses Werk nicht abendfüllend ist, wird im Anschluß daran das Ballett „Die Kirmes von Delft" von Hermann Reutter gegeben werden. Auf der letztjährigen Tonkünstlerversammlung in Weimar gelangte seine Oper „Doktor Johannes Faust" zur Aufführung. Musikalisch entfernt sich sein Ballett, das anläßlich der Internationalen Musiktage in Baden-Baden in diesem Jahr zur Aufführung gelangte, nicht wesentlich von der voraufgegangenen Oper. Der Inhalt ist in kurzen Zügen ungefähr folgender:

Auf dem Marktplatz des flämischen Städtchens Delft wartet die Menge auf einen Zug von Tanzwutbesessenen, die in der Kirche durch Exorzismen von ihrer Tanzkrankheit geheilt werden sollen. Inzwischen tanzen die Bürgermeistertochter und ihr Bräutigam miteinander und schließlich tanzen alle Versammelten mit. Da erscheint ein Gaukler und weist auf die Tänzerin Peregrina hin. Der Verlobte der Bürgermeisterstochter verfällt der Liebe dieser Tänzerin. Von Eifersucht gequält, verdächtigt die Bürgermeisterstochter die fahrende Tänzerin als Hexe. Peregrina wird gefangengenommen und in den Kerker geworfen. Schreckliche Gesichte quälen und foltern das arme Geschöpf. Da erscheint der Henker, um sie auf den Scheiterhaufen zu führen. Schon schlagen die Flammen über der Unglücklichen zusammen, als der junge Bursche zu ihr ins Feuer springt. Jetzt aber geschieht das große Wunder: Dicht fallende Schneeflocken löschen den Brand, und frei und unangefochten ziehen die Liebenden in ein neues Leben. Da wendet sich Haß und Wut der Menge gegen das verlassene Mädchen, aber ein entschlossener und mutiger Bauernbursche nimmt sich der Bedrängten an. Der Haß der Menge schlägt in Freude um, und alles endet mit einem allgemeinen Freudentanz.

*

Wie stets bei den Tonkünstlerfesten wird der Kammermusik ein breiter Raum gewährt. Der Königsberger Komponist Otto Besch, Wilhelm Maler, der Aachener W. Schrauth sind mit Streichquartetten vertreten. Von Karl Marx und Adolf Pfanner, beide aus München, werden Lieder erklingen. Von Hermann Schröder, Köln gelangt ein Trio zur Aufführung, von Siegfried Walther Müller, Leipzig, eine Sonate für Oboe.

Für Orchestermusik sind zwei große Werke vorgesehen. Sie verteilen sich auf die Städte Frankfurt a. M. und Darmstadt und werden von den jeweiligen Stadtorchestern ausgeführt werden. Von Cesar Bresgen, der seit einem Jahr am Reichssender München tätig ist und der auch in der Hauptstadt der Bewegung das von ihm ins Leben gerufene Kammerorchester der NS.-Kulturgemeinde leitet, wird die „Sinfonische Suite" zu Gehör kommen. Werner Trenkner, Berlin, hat eine „Variations-Suite" eingereicht. Trenkner hat sich in Fachkreisen einen Namen gemacht mit seiner Festmusik, die er im Auftrag der Reichsführung SS. geschrieben hat. Gerhard Frommel, Münster (Taunus), ist vertreten mit einem Konzert für Klarinette und Streichorchester, und Johann Nepomuk David mit einem Flötenkonzert. Weiterhin ist noch anzuführen die „Sinfonische Musik" von Professor Gustav Geierhaas, München, und die „Variationen und Fuge über ein Schweizerlied" von Hermann Wunsch, Berlin.

In diesem Jahr ist auch die Musikwissenschaft beteiligt, vertreten durch den Ordinarius der Frankfurter Universität, Prof. Dr. Josef Müller-Blattau. In Kolmar im Elsaß geboren, studierte er zunächst bei Prof. Ludwig in Straßburg Musikwissenschaft. Nachdem er seiner Militärpflicht genügt hatte, setzte er in Freiburg i. Br. seine Studien bei Prof. Dr. Willibald Gurlitt fort. Hier wurde er Assistent am Musikhistorischen Seminar und habilierte sich 1922 an der Universität Königsberg, Pr., wo er zunächst akademischer Musikdirektor und später Universitätsprofessor wurde. Seit geraumer Zeit doziert er nun an der Universität Frankfurt a. M. Im Rahmen der diesjährigen Veranstaltungen des ADMV. wird Müller-Blattau zu dem Thema „Kunstmusik und Volksmusik" sprechen. Bei dieser Gelegenheit wird die Studentenschaft der Frankfurter Universität aktiv in Erscheinung treten. An praktischen Beispielen sollen die Einsatzmöglichkeiten der „Singenden Mannschaft" aufgezeigt werden. Die Chorgemeinschaft der Studentenschaft hat aus diesem Anlaß die Kantate „Frühlingsfeier" von Helmut Bräutigam, Leipzig, einstudiert.

Auch die Hitlerjugend wird mit einer Veranstaltung auf dem Tonkünstlerfest vertreten sein. Für diese „Musikalische Feierstunde" sieht die Vortragsfolge die D-dur-Suite Nr. 3 von Joh. Seb. Bach und die Kantate „Von der Arbeit" von Heinrich Spitta vor. Auf diese Weise soll den Tagungsteilnehmern ein Einblick in die Musikarbeit der HJ. ermöglicht werden.

Unter der Leitung von Bertil Wetzelsberger wird unter dem Titel „Festmusiken auf dem Römerberg" eine Veranstaltung durchgeführt, die die Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung und Ausschmückung festlicher Veranstaltungen im Freien zeigen soll. Für diesen Anlaß sind vorgesehen „Arbeiterlied" für gemischten Chor und großem

Blasorchester von Alfred Thiele, das im Auftrage der Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde geschriebene große Chorwerk für Bariton-Solo, Männerchor und Orchester „Das ewige Reich" nach Worten von Wilhelm Raabe, in Musik gesetzt von Heinz Schubert, sowie von Franz Philipp „Zum Lob der Arbeit", deutsche Volkshymne für gemischten Chor, großes Blasorchester mit Fanfaren nach Worten von Heinrich Lersch. Das letztgenannte Werk wird von Kapellmeister Georg Ludwig Jochum dirigiert werden.

*

Ähnlich wie auf der Reichstagung der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer auf Schloß Burg wird man sich auch bei der Tonkünstlerversammlung des ADMV. der Unterhaltungs- und Tanzmusik zuwenden.

Unterhaltungsmusik ist ein Bedürfnis, das nicht nur heute, sondern zu allen Zeiten lebendig war. Ja, es hat sogar Zeiten gegeben, wie etwa im Barock und Rokoko, wo sich „Kunst" und „Unterhaltung" sehr nahe gerückt waren. Den niedersten Tiefstand aber hat wohl die Unterhaltungs- und Tanzmusik in der Systemzeit erreicht. Mit Grauen denken wir heute zurück an die Niveaulosigkeit der jüdischen Schlagerproduktion. Von künstlerischem Gestaltungswillen konnte da nicht mehr die Rede sein. Ein durch nichts zu begründender Ehrgeiz hielt die wirklich schöpferisch arbeitenden Komponisten ab, für diese „niedere Sphäre" der Musik zu schreiben. Man hatte sich auf einen isolierten und isolierenden L'art-pour-l'art-Standpunkt zurückgezogen. Statt eines frischen, unbeschwerten Musizierens trieb man einen üblen Musikverschleiß. Die übelsten und sentimentalsten Regungen des Hörers wurden angesprochen. Man kann keinem — wie immer auch gearteten — Publikum zumuten, daß es sich dauernd auf den höchsten Höhen der Kunst bewegen soll. Es gibt neben der „hohen und ernsten Kunst" auch eine „heitere Muse". Man kann auf die Dauer nicht nur eine Musik machen, die tragisch stimmt und die den Hörer beschwert. Dieser hat ein Recht zum Lachen, und wir haben wieder zum frohen und freien Lachen den Weg zurückgefunden. Es gibt wohl kein Volk auf der Erde, das soviel Sinn für Humor hat als gerade das deutsche. Warum sollte man ihm diesen in der Musik vorenthalten? Wie hinreißend und beschwingend sind doch die Melodien eines Johann Strauß! Der Komponist von heute muß wieder begreifen lernen, daß die Unterhaltungsmusik auch ihre Berechtigung hat, daß sie kein Stiefkind ist, das abseits steht. Hier kann eine Stufenleiter geschaffen werden, die hinauf führt in die Bezirke der „großen Kunst".

Es zeugt von ernstem Streben, daß man sich entschlossen hat, der Unterhaltungsmusik einen würdigen Platz im Rahmen der Veranstaltungen des ADMV. einzuräumen. Die Vortragsfolge dieses in Darmstadt stattfindenden Konzertes sieht die „Fröhliche Musik für kleines Orchester" von Prof. Dr. Hermann Grabner, Leipzig, vor, die „Handwerker-Kantate" von Gerhard Maaß, Berlin, die „Glückwunsch-Kantate" von Hans Lang, München, sowie den „Kuriosen Kaffeeklatsch" von Hans Weiß, Nürnberg.

In einer Sonderveranstaltung werden die Probleme der neuen Tanzmusik angesteuert werden.

Zum Beschluß des Veranstaltungsreigens wird ein großes Franz-Liszt-Konzert durchgeführt, um den Begründer des ADMV. gebührend zu ehren.

*

76 Jahre sind seit jenen denkwürdigen Gründungstagen ins Land gegangen, und zahlreiche bald mehr, bald minder bedeutende Tonkünstlertagungen haben stattgefunden, getragen von der inneren Ausrichtung auf das Programm des ADMV., aus dessen Satzungen wir den Kernpunkt zitieren:

§ 2. Zweck des Vereins ist:

1. Die Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung;

2. die Unterstützung bedürftiger Tonkünstler und ihrer Hinterbliebenen.

§ 3. Die Pflege und Förderung des deutschen Musiklebens im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung erstrebt der Verein besonders

1. durch die Veranstaltung von festlichen musikalischen und musikalisch dramatischen Aufführungen,

2. durch Vorträge und Verhandlungen über bedeutungsvolle Fragen des musikalischen Lebens.

Die festlichen musikalischen und musikdramatischen Aufführungen des Vereins finden in den Ländern des deutschen Sprachgebietes nach Tunlichkeit jährlich mindestens einmal statt.

Hierbei sollen von lebenden Tonsetzern, in erster Linie von Vereinsmitgliedern, neue oder solche Werke von Bedeutung aufgeführt werden, die in den ständigen Veranstaltungen der Konzertinstitute und Opernbühnen keine ausreichende Berücksichtigung erfahren. Neben der Förderung neuzeitlichen Kunstschaffens soll die Pflege des vernachlässigten, selten aufgeführten Alten einhergehen.

Bei der Auswahl der Werke soll die Erhaltung und Entwicklung der im deutschen Volke vorhandenen schöpferischen Kräfte als Hauptziel verfolgt werden.

Das sind hohe Ideale, auf die sich der ADMV. festgelegt hat. Aber waren sie mit dem Augenblick der Gründung der Reichskulturkammer bzw. der Reichsmusikkammer nicht zu eng geworden? Wie konnte es dazu kommen, daß nach der politischen Machtergreifung durch den Nationalsozialismus die Ablehnung der Tonkünstlerfeste des ADMV. sich immer mehr verdichtete? Die Gründe sind in unserer Zeitschrift, aber auch in anderen klar und deutlich ausgesprochen worden. Wir können uns ihre Wiederholung ersparen. Nur das wesentlichste sei noch einmal kurz hervorgehoben.

Der Gegensatz zwischen der alten und der jungen Komponistengeneration war so stark geworden, daß man in den Kreisen der jungen, ähnlich wie Max Reger schon, von einer Cliquen-Wirtschaft sprach. Es ist viel Tinte in diesem Kampf geflossen, aber

Wahrheit bleibt, daß die Auslese sich auf allzu mechanische Weise vollzog und daß weltanschauliche Erwägungen dabei nicht gerade im Vordergrund standen. Zwar hat die Leitung des ADMV. sich die redlichste Mühe gegeben, die Spannungsgegensätze auszugleichen und hat sich mit den Gegebenheiten einer neuen Musikkultur befaßt, aber offen bleibt deshalb doch immer noch die Frage: Weshalb muß heute noch ein Verein auf schmaler Basis die Interessen und Aufgaben der Komponisten wahrnehmen?

Im Programmbuch, das anläßlich der 67. Tonkünstlerversammlung in Weimar 1936 herausgegeben worden war, ist über Aufgaben und Ziele zu lesen: „Diese Tonkünstlerversammlungen wollen und sollen auch in Zukunft nichts anderes sein, als das, was etwa auf dem Gebiete der bildenden Künste die Ausstellungen sind, oder auf dem der Wirtschaft die Messen. Intendanten, Dirigenten, Konzertvorstände und andere Musikveranstalter stellen neben den Berufsmusikern und wahren Musikfreunden den Hörerkreis dar, auf den es dem Allgemeinen Deutschen Musikverein besonders ankommen muß. Was sie auf einer Tonkünstlerversammlung an Wertvollem vernommen haben, das sollen sie in ihrem heimatlichen Wirkungskreis zu Gehör bringen und zur Diskussion stellen, damit es in Verkehr kommt und, so es wertbeständig ist, auch darin bleibt. Das ist praktische Musikpflege.

Nur der wird den Vortragsfolgen dieser Veranstaltungen Verständnis entgegenbringen und die im Interesse des Hörers selbst liegende Gerechtigkeit widerfahren lassen, der von diesem Gesichtswinkel aus die alljährlichen Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins betrachtet."

Wir wollen diesen Veranstaltungen gern Gerechtigkeit widerfahren lassen, aber wir sind nicht mehr davon überzeugt, daß gerade ein Verein sich einen Aufgabenkreis stellt, der im Grunde genommen von der Reichsmusikkammer auf breiterer Grundlage erfüllt werden kann. Man spreche in diesem Falle nicht von der Wahrung der Tradition. Tradition kann niemals Selbstzweck sein. Als der Führer uns unter dem Hakenkreuzbanner einigte, verzichtete das Volk gern und willig auf die Landesfahnen der alten Kleinstaaten und deren „Tradition". Man müßte sich im ADMV. auch zu einem ähnlich großmütigen Entschluß durchringen zugunsten der Einheitlichkeit des deutschen Musiklebens. Dann wären mit einem Schlage alle jene Mängel beseitigt, die in den letzten Jahren angegriffen wurden. Der ADMV. erfüllte aber dann nicht zuletzt die idealste Forderung seines eigenen Programms, seines Hauptzieles, nämlich der „Erhaltung und Entwicklung der im deutschen Volke vorhandenen schöpferischen Kräfte" zu dienen. Das aber macht ja auch die Reichsmusikkammer auf autoritativer Grundlage. Die Reichsmusikkammer verbürgt aber darüber hinaus als staatliche Institution ein volkhaftes und volksverbundenes Musizieren im Sinn nationalsozialistischer Kulturauffassung.

Diese Entscheidung muß und wird kommen!

Haydn und Mozart

Über die „Bewertung" unserer Klassiker

Von Rudolf Gerber-Gießen

II. Teil

Von den zahlreichen Werken, die Haydn geschaffen hat, und die wir heute noch nicht einmal vollständig übersehen, genießen seine späten Oratorien „Die Schöpfung" und „Die Jahreszeiten" die größte Volkstümlichkeit. Obwohl durch Händels Monumentaloratorien, die Haydn in London hörte, angeregt, gehören diese Werke doch einem ganz anderen oratorischen Typus, dem idyllischen Oratorium, an und veranschaulichen in wundervoller Abgeklärtheit jene Seite von Haydns Wesen, als deren wichtigste Merkmale Heiterkeit, kindlich-naive Schlichtheit, gemütvolle Beschaulichkeit und launiger Humor gelten. Da diese Werke aus Haydns Gesamtschaffen in erster Linie ins 19. Jahrhundert hineingewirkt haben, konnte in Romantik und Biedermeier gar leicht die Vorstellung vom harmlosen „Papa Haydn" entstehen, der nichts anderes als eine „naive" Natur sei und um innere Kämpfe und Konflikte überhaupt nicht gewußt habe.

Und doch beruht nicht auf diesen Werken, sondern auf dem rein instrumentalen Schaffen die musikgeschichtliche Bedeutung Haydns. Haydn, der uns hier als der Schöpfer des klassischen und modernen Streichquartetts und als der erste große Meister der klassischen Sinfonie entgegentritt, zeigt sich in den besten dieser Werke von einer ganz anderen Seite. In Haydns Instrumentalmusik laufen all die stilistischen Ströme seiner Zeit zusammen, er vereinigt und läutert sie zu einem organischen Ganzen und verkörpert damit den ersten ragenden Gipfel der klassischen Instrumentalmusik. Zwei große synthetische Prozesse vollziehen sich mit einer logischen Folgerichtigkeit in Haydns Instrumentalschaffen. Auf der einen Seite handelt es sich um eine Durchdringung des höheren Kunstschaffens mit volkstümlichen Kräften. Dem Mann, der unmittelbar aus den niederen Schichten des Volkes hervorgegangen, der jahrelang in ständiger und naher Berührung mit der österreichischen Volksmusik gelebt hat, mußten die Melodien des Volkes in Fleisch und Blut übergehen. Bis in sein hohes Alter klingen sie bei ihm fort und erfahren durch die Kunst der sinfonischen Gestaltung in den Spätwerken eine wundersame Apotheose.

Die andere, für seinen Instrumentalstil noch bedeutungsvollere Synthese, um die er leidenschaftlich ringt, ist die Verschmelzung norddeutschen und süddeutsch-österreichischen Empfindens. Haydn beginnt als Österreicher, indem er das ergreift, was ihm unmittelbar am nächsten liegt: die bunte Vielgestaltigkeit, der lockere Aufbau der österreichischen Serenaden und Kassationen kennzeichnen seine frühen Sonaten, Quartette und Sinfonien. Hätte er darin sein Genüge gefunden, so wäre er nie zur klassischen Vollendung gelangt. Aber als Zwanzigjähriger lernt er Klavierwerke Ph. E. Bachs, des zweitältesten hochbedeutsamen Sohnes J. S. Bachs kennen, und da fesselt ihn, den

phantasievollen und doch so erdgebundenen Österreicher, die eminente Geschlossenheit und Logik im Aufbau der einzelnen Sätze, die Disziplinierttheit in der Thematik, jene Hauptmerkmale des norddeutschen Spätbarock, das der vielseitige Ph. E. Bach dem frühen Klassizismus vermittelte. Haydn selbst bekennt über sein erstes Bekanntwerden mit Ph. E. Bachs Klaviersonaten: „Da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke." Von diesem Zeitpunkt an beginnt der große Verschmelzungsprozeß bei Haydn.

Wie er die Widerstände seines Lebens in zähem Kampf gemeistert hat, so eignet er sich jetzt in seiner Kunst durch vielfaches Experimentieren, unentwegtes Suchen, das ihn in der Leidenschaftlichkeit des Ringens sogar übers Ziel hinaus in die gebundene Welt barocker Fugenarbeit trieb, jene gedankliche Konzentration und thematische Ökonomie an, für die ihm einzig und allein die norddeutsche Kunst Vorbild sein konnte. Was die Haydnsche Instrumentalmusik seit 1781, seit den berühmten „Russischen" Quartetten in höchst persönlicher Weise kennzeichnete, ist die Eigentümlichkeit, das musikalische Geschehen eines Sonaten-, Quartett- oder Sinfoniesatzes aus einem mehrgliedrigen Thema herauszuentwickeln und dabei mit einer beispiellosen Durchdachtheit jede scheinbar neue melodische Wendung von dieser thematischen Urzelle abhängig zu machen. Der Satz wächst organisch aus dem Thema heraus, er „entwickelt" sich in dem Sinne, daß alle Möglichkeiten, die im Thema beschlossen liegen, „herausgewickelt" werden, sich in ganzer Breite und Tiefe entfalten. Das Bild, das W. Dilthey von Haydns Persönlichkeitsbildung gebraucht, gilt auch hier in vollem Umfange. Thematische Kontraste werden in dieses Entwicklungssystem eingeschmolzen, architektonische Gruppenbildung wird verschleiert, weil der Entwicklungsstrom, der vom Thema ausgeht, sich immer mehr verbreitert, verdichtet und alles Andersartige verwandelt, alle Zäsuren überspült.

So entwickelt Haydn mit einer an Kant gemahnenden kritischen Einsicht und logischen Klarheit, aber auch mit einer flammenden Leidenschaft und Hingabe eine musikalische Idee, führt sie zu höchster Entfaltung und ordnet ihr den gesamten Satzverlauf unter. Hier sind die Fäden sichtbar, die hinüber zu Beethoven führen, dessen Vorbild in dieser Hinsicht nicht Mozart, sondern Haydn war.

Eine derartige Gestaltungskunst ist alles andere als naiv und unterhaltsam, ihr Schöpfer nichts weniger als ein Kinderstubenpapa. Und wenn wir feststellen können, daß Haydn auch diese naiven, heiter-beschaulichen Züge während seines gesamten Schaffens bewahrt und verklärt hat, daß er fähig war, die höfische Eleganz des modischen Konversationstones unübertrefflich zu verkörpern und in kerngesunder Erdgebundenheit seine schlichten, volkstümlich-frommen oder derb-frischen Melodien zu singen — um so besser! Wir wissen alsdann, daß Haydn nicht auf einen Ausdruckstypus, nicht auf eine Formel festgelegt werden kann, daß er, wie alle großen deutschen Künstler, universellen Geistes ist, der von allem typischen und uniformen Gehabe wegstrebt und um eine Synthese all jener stilistischen und geistigen Phänomene ringt, die den Inbegriff seines

Wesens ausmachen. Darüber aber muß eindeutige Klarheit herrschen, daß Haydn mit der Beherrschung der grazilen und leichtflüssigen, anmutvollen Melodiegebärde in seiner Zeit, in der Zeit des sich bereits verklärenden und innerlich verwandelnden Rokokos wurzelt, über dessen Flachheiten er freilich weit hinauswächst, und daß ihm weiterhin die Innigkeit und Frömmigkeit seiner Andante- und Adagiomelodik ebenso wie die Frische und Unbekümmertheit seiner Menuette aus dem Boden heimatlichen Volkstums zuwachsen. Ganz aus seinem innersten, persönlichsten Ich stammt nur jene Leidenschaft, die er in Leben und Kunst mit einer Souveränität ohnegleichen entfaltet hat: eine Urkraft in Schwingung zu versetzen und sie in einem sich stets vergrößernden Entwicklungsstrom zu festgefügten Gestaltungen sich auswirken zu lassen. Leidenschaftliche Willenskraft und ordnende Vernunft erzwingen den klassischen Kosmos. In diesem Sinne gestaltet er sein Leben und den künstlerischen Stoff, Leben und Schaffen unterstehen somit der gleichen Gesetzmäßigkeit — sie sind eine vollendete Einheit.

Auch bei Mozart ist dies der Fall, aber die Gesetzmäßigkeit ist eine andere. Wie schon Mozarts Lebensrhythmus der Kontrast ist, so unterliegt auch sein künstlerisches Formen und Gestalten der Wirksamkeit des Kontrastes. Kontraste sehen und veranschaulichen gehört aber zu den primärsten Erfordernissen des wahren Dramatikers — Mozart ist einer der größten Dramatiker aller Zeiten. Von dieser Seite wird man daher in die Lebensmitte und die Eigengesetzlichkeit seines Wesens eindringen können.

Mozarts zahlreiche dramatische Jugendwerke bezweckten ein Vertrautwerden mit dem „Mechanismus" der herrschenden Operntypen. Man sollte in ihnen nicht mehr suchen und keine Genieleistungen erwarten, wenn er auch schon da und dort Kritik an dem Bestehenden übt. Bedeutsam aber ist, daß er sich schon da keineswegs auf einen Typus festlegt, sondern sie alle, wie gegensätzlich sie auch sind, in ihrer inneren Gesetzmäßigkeit und Eigenart zu erfassen sucht. Mit dem Freiwerden vom höfischen Zwang schuf er in zehn Jahren seine großen dramatischen Meisterwerke, deren Reihe durch den „Idomeneo" eröffnet wird. Ein einziger mächtiger Drang beherrscht hier diese Persönlichkeit: das Leben in seinen individuellen Äußerungen, in seinen großen Gegensätzen, seiner Einmaligkeit zu begreifen und im Kunstwerk auszubreiten. Das bedeutet aber eine Absage an das heroisch stilisierte ,innerlich unwahre Pathos der Opera seria, eine Abwendung von der selbstgerechten Karikaturfreudigkeit der Opera buffa, ein Hinaus über die hausbackene Sphäre des deutschen Singspiels und ein Hinweg von dem gefährlichen, politisch-tendenziösen Intrigenspiel der französischen Opéra comique. Seinem großen Zeitgenossen Gluck stand Mozart mehr als Antipode denn als Kritiker gegenüber. Glucks Musikdramen werden von einer hohen sittlichen Idee beherrscht, um die sich das ganze Geschehen rankt und die am Ende des Dramas in sieghafter Verklärung zutage treten. In „Idomeneo" und „Zauberflöte" hat sich Mozart bis zu einem gewissen Grade, d. h. soweit er es mit seinem Wesen vereinbaren konnte, diesem musikdramatischen Ideal genähert. Ganz zu eigen hat er es sich nie gemacht.

Mozart, dessen Sinn auf das Sichtbare und Greifbare gerichtet war, schuf eine Comoedia humana, aus der alles Begriffliche, Allegorische verbannt ist, in der vielmehr Menschliches und Allzumenschliches eine ungemein lebensvolle Darstellung erfahren. Er reißt die in der zeitgenössischen Oper der Italiener und Franzosen ängstlich gehütete Scheidewand zwischen Tragik und Komik nieder, läßt Ernstes und Heiteres einander durchdringen in der tiefen Erkenntnis: „So wunderbar ist das Leben gemischt." Hier erleben wir den Deutschen Mozart, der seine Theaterfiguren in Menschen verwandelt und sich von seinen italienischen Vorbildern abstößt, um das Land seiner deutschen Seele zu finden. Sein Einfühlungsvermögen und seine dramatische Charakterisierungskunst sind unbegrenzt. Er genießt in vollen Zügen die bacchantische Lust eines Don Giovanni und gestaltet gleichzeitig das tragische Pathos der Donna Anna, die ungeziert-natürliche Triebhaftigkeit der Zerline und den philisterhaft-redseligen Vertreter der niederen Lebensinstinkte Leporello. Er empfindet und bannt die überschäumende Leidenschaft und den tragischen Zwiespalt des Grafen Almaviva, den finsteren, ohnmächtig-dumpfen Groll des „Lakaien" Figaro, die jugendlichen Gefühlsstürme Cherubinos wie den hoheitsvollen Seelenadel der Gräfin. Er versenkt sich in die erhabene Symbolik der „Zauberflöte" und gestaltet mit drastischen Strichen das Märchenkolorit von „Tausend und einer Nacht" in der „Entführung aus dem Serail". Diese individuellen Wirklichkeiten, die Mozart durch die Tongebärde wie durch einen Zauberstab lebendig werden läßt, muß man sehen und erkennen, wie in ihnen das Leben in zahllosen Gestalten und Spiegelungen flutet, wie sie sich aber auch in ihrer Mannigfaltigkeit zu großen Sinnzusammenhängen ordnen.

Das Märchen vom „ewig heiteren Götterliebling", dem „Lichtgenius der Tonkunst", in dessen Werken nichts von seelischen Spannungen und Erschütterungen wahrzunehmen sei, die vielmehr raffaelitische Heiterkeit, Ruhe und Grazie in einzigartiger Form ausprägen, erledigt sich angesichts dieser „Fülle gesteigerter Gestalten" von selbst. Freilich muß man sich andererseits vor einer Überbetonung des Dämonischen und des tragischen Pathos bei Mozart ebensosehr hüten. Das Mit- und Nebeneinander all dieser gewaltigen Gegensätze, des Heiteren und Tragischen, die freudige Aufgeschlossenheit der Sinne und des Geistes, die Hingabe an die Sinnenfreuden und das Erlebnis der Todesschauer kennzeichnet erst die ganze Reichweite von Mozarts Gefühlsleben und Gestaltungsvermögen. Und es verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß die bedeutendsten jener Spätwerke, die er in den Jahren der tiefsten Bitternis schuf, nicht etwa die verzweifelten Aufschreie widerspiegeln, sondern eine überirdische, schönheitliche Grundhaltung ausprägen, die in einem grellen Gegensatz zu seiner damaligen düsteren Lebenslage steht. Es ist, als ob Mozart hier in diesem transzendenten Sein von platonischer Schönheit und Erhabenheit ein Asyl suchte, einen Gegenpol, um als Mensch und Künstler weiterexistieren zu können. Die größere Feinnervigkeit und Sensibilität des Meisters Haydn gegenüber kommt gerade in jenen sinnlich-schwellenden Melodien zum Ausdruck, in denen italienische Sinnlichkeit und deutsche Seelenhaftigkeit gepaart erscheinen. Haydns Kantabilität ist demgegenüber beinahe spröde und robust. In diesem Zusammenhang ist auch beachtenswert, daß Mozarts Melodik in viel

geringerem Grade von wirklicher Volksmelodik gespeist wird, als dies bei Haydn der Fall ist. Sie ist zu kultiviert, zu individuell geprägt, um hiermit in Beziehung gebracht werden zu können. Womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß Mozart nicht auch der volkstümlichen Melodik (besonders am Ende seines Schaffens) sehr nahe gekommen ist.

Die Wirksamkeit des Kontrastprinzips bei Mozart beschränkt sich jedoch nicht allein auf die dramatischen Werke. Auch in seiner Instrumentalmusik tritt es nicht minder sinnfällig zutage. Die im innersten Wesen begründete Andersartigkeit des Meisters im Vergleich mit Haydn läßt sich hier besonders überzeugend verfolgen. Man betrachte etwa den 1. Satz der großen C-dur- (Jupiter-) Sinfonie KV 551, eines seiner reifsten Werke überhaupt und dazu ein paradigmatisches Beispiel, um zu sehen, wie Mozart auch hier noch, nachdem er sich doch schon von Haydn hat „beeinflussen" lassen, Kontraste auf Kontraste häuft, das Hauptthema schon in polare Gegensätze auseinanderfallen läßt, Satzgruppen bildet, die durch Gesamtzäsuren des gesamten Klangkörpers voneinander getrennt sind, greifbar, plastisch, und wie diese Gruppen selbst wieder im Sinne elementarer Kontrastierung einander ablösen. Die Zwei- und Mehrthemigkeit in der Exposition ist die Regel, neue thematische Gestalten in der Durchführung sind keine Seltenheit. Die Gegensätze wachsen gleich dramatischen Gegenspielern aus dem Boden. Und das Wunderbare ist, daß auch sie sich in einen höheren organischen Zusammenhang einfügen wie die wechselvollen Gestalten seiner Dramen. Diese Dramen gestaltet Mozart aus dem Geist der Musik, seine Instrumentalmusik formt er mit den Augen des Dramatikers — sicherlich aber ohne daß ihm dabei „literarische" Gestalten und Szenen vorgeschwebt hätten. Gewiß baut er nicht durchweg seine instrumentalen Werke mit Hilfe derartiger scharf profilierter dramatischer Kontraste. Seine Streichkammermusik der 1780er Jahre ist in der Verwendung dramatischer Gegensätze zurückhaltender, wobei man sich daran erinnern möge, was er selbst mit der ihm eigenen Freimütigkeit bekannt hat: „Von Haydn habe ich gelernt, wie man Streichquartette komponiert." Gleichwohl, wirksam als formbildende Kraft — ist der Kontrast auch hier, und die „strenge Arbeit" (besonders in den Durchführungen) ist bei weitem nicht so nachdrücklich geformt wie bei Haydn, der auch sich seinerseits, trotz zugestandener Einwirkung von seiten Mozarts in jenen Jahren, von seinem Aufbauprinzip nicht hat abbringen lassen. Diese Prinzipien lagen eben in der Natur der beiden Meister begründet, sie konnten sie im Stadium ihrer ausgereiften Meisterschaft wohl abwandeln, aber niemals umstoßen und auswechseln.

Was wir aus diesen Erkenntnissen zu folgern haben? Daß wir uns bemühen müssen, Haydn, Mozart und Beethoven als drei individuelle Erscheinungen größten Ausmaßes zu begreifen, ihre Persönlichkeit und Kunst aus der Eigengesetzlichkeit ihres Wesens zu erleben und die Frage nach der größeren Vollkommenheit zu ersetzen durch die andere nach der Art des individuellen Seins, das die drei Meister verkörpern. Wer diese drei Welten in ihrer inneren Gesetzmäßigkeit und wesensverschiedenen Artung als drei geistige Mächte von symbolhafter Größe wirklich erlebt hat, wagt nicht mehr die Frage: ist Mozart größer als Haydn, Beethoven vollendeter als



Il Matrimonio per Cambiale

FARSA IN UN ATTO DAL SR. Mo

ROSSINI

ridotto per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF.

Proprietà degli Editori.

Vienna publicate da Sauer & Leidesdorf. Kärnthnerstrasse N°941.

La Gazza ladra

OPERA SERIA IN DUE ATTI MUSICA DEL SIGr. MAESTRO

ROSSINI

ridota per il Cembalo solo.

Proprietà degli Editori.

Neu verbesserte und vermehrte Original Ausgabe.

Vienna publicata da Sauer & Leidesdorf. Kärnthnerstrasse N°941.

Von der Erstaufführung der Berliner Staatsoper:



Aus „Blätter der Staatsoper", Berlin

Entwurf zu Rimsky-Korssakows „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch" von W. Nowikow

Inszenierung: Gielen

Dritter Aufzug. Erstes Bild: Groß-Kitesch

Mozart? Er weiß: in den Höhenregionen einer solchen Kunst sind Wertmaßstäbe wesenlos.

Aber noch etwas anderes dürfte zu beherzigen sein: daß wir an Haydn und Mozart im besonderen — und das gilt vor allem für die praktische Werkwiedergabe — mit größerem Ernst und größerer Ehrfurcht herantreten und beispielsweise ihre Allegrosätze nicht als „Spielwaren" von virtuosem Zuschnitt behandeln, sie mit der Seelenlosigkeit eines Automaten ablaufen lassen, sondern die aufwühlende Schöpferkraft und den unendlichen Reichtum an Gestalten erleben, die in den Werken dieser beiden Großen ausgebreitet sind. Dann erst vermögen wir auch der Größe Beethovens vollauf gerecht zu werden.

Von sonderbahrer Würckung und Krafft der Music

Von Irmgard Otto-Berlin

Zu allen Zeiten hat die Musik die Menschen erheitert, getröstet, erhoben, hat sie gepackt, ihnen tiefe Kunsterlebnisse vermittelt und sie aus dem Alltag entführt in eine Welt des Wunders. Den Menschen aller Zeiten schien es stets so, als ob die Wirkungen, die die Musik auf ihr Gemüt ausübte, etwas Überirdisches, Irrationales an sich hatten. Doch mit dieser Feststellung allein gaben sich die Menschen nie zufrieden. Ihr forschender Geist strebte nach Erkenntnis der Zusammenhänge zwischen der Tonkunst und dem menschlichen Gemüt, nach wissenschaftlich greifbaren und unanfechtbaren Erklärungen. Vom Altertum an beschäftigten sich Musiker und Philosophen mit der Frage, wie es kommt, daß die Musik dem Menschen so starke seelische Eindrücke und Erlebnisse zu vermitteln vermag. Jede neue Generation fügte dem Gedankengut ihrer Voreltern neue eigene Gedanken hinzu, und so entstand im Lauf der Zeit ein Netz von Vorstellungen und Erklärungen, das „von sonderbahrer Würckung und Krafft der Music", wie es in der Sprache des 17. Jahrhunderts heißt, berichtet.

Die Musikverächter, die es zu allen Zeiten gab und auch noch gibt, behaupteten, daß die Wirkungen der Musik den Menschen sittlich verderben: denn sie halte die Menschen zu loser Vergnügung an, diene zu Tanz und Unterhaltung und entziehe das Gemüt damit jeder ernsthaften Erbauung und Andacht. Zudem hatte die Musik in den Augen der Musikfeinde viel zuviel mit der Liebe zu tun. Alle Freunde der Musik verwahrten sich vor allem gegen den letzten Vorwurf aufs entschiedenste. Und um solchen gefährlichen Angriffen auf die edle Tonkunst mit Nachdruck begegnen zu können, berief man sich auf die alten Griechen und deren Zeugnisse und erzählte in Zeitvertreibern und Relationen, in Staatsspiegeln und Schatzkammern und wie die Titel der Unterhaltungsbücher des 17. Jahrhunderts sonst noch lauten, mit Vorliebe die Geschichte von Pythagoras, der nächtlich umherschweifende Jünglinge durch seine wunderbare Musik von ihrem verwerflichen Beginnen abhielt und sie zu einem besseren Lebenswandel be-

daß sie die Schlacht erneuern dorfften, und so viel Heldenmuths, daß sie auch gewonnen und den Feind gantz und gar unter sich brachten."

Eine ebenso wunderwirkende Kraft schrieb man der Musik bei den gegenteiligen Affekten, bei der Besänftigung von erregten Gemütern zu: zornrasende Menschen wurden — wie man meinte — unter ihrem Einfluß plötzlich ganz friedfertig. Salomon von Till, ein Theologieprofessor, berichtet hierzu aus alten Quellen: „In der Republik der Spartaner wuste man durch Erfahrung, wie nützlich die Music-Kunst wäre, verwirrte Gemüther zur Erstaunung zu bringen; dann als zu gewisser Zeit alles durch Bürgerlichen Zanck über einen Hauffen lag, und die Gefahr dieser Unordnung ihnen einen gewissen Untergang drohete, so erforderte man auf Einrathen des um Rath-gefragten Oraculs den berühmten Terpander, den Auffruhr mit seinem Harffen-Spiel und Gesang zu stillen, welches den glücklichsten Ausschlag hatte, daß sie alle gestillet wurden, und sich wiederum zur Eindracht begaben. Achilles nahm mit gutem Fortgang dieses Mittel zu der Hand, dadurch seinen Grimm zustillen, den er gegen Agamemnon gefast hatte, und vertrieb seinen Eiffer durch Hülffe dieses Music Gebrauchs." Von Empedokles erzählt man, er habe „einen rasenden Jüngling, welcher seinen Wirt mit bloßem Gewehr mördlich anfihl, durch die Music gestillet und begütiget".

Eine besonders wunderbare Wirkung sagte man der Musik bei der Heilung von Krankheiten nach. Wenn es uns auch heute von der komischen Seite berührt, daß man glaubte, Thales habe durch sein Harfenspiel die Pest vertrieben und der Arzt Asclepiades habe durch Musik Unsinnige wieder klug gemacht, so wollen wir dabei aber nicht ganz vergessen, daß auch wir der Musik Heilwirkungen nachsagen (man denke an das jüngst erst durchgeführte Musikfest in Bad Pyrmont oder an den Inhalt des Tonfilmkunstwerkes „Schlußakkord"), allerdings mehr auf dem Gebiete der seelischen Haltung der Kranken. Wir würden jedenfalls nicht den Versuch wagen, den giftigen Biß von Ottern nach dem viel zitierten Rat des Theofrastus Eressius allein durch Musik zu heilen, auch gegen Hüftschmerzen (der Ausdruck „Ischias" taucht hierfür schon vereinzelt auf) und gegen Gicht verschreiben die gegenwärtigen Ärzte alles andere als Musikkuren!

Vor allem war es aber eine Krankheit, deren alleinige Beseitigung durch Musik wieder und wieder, in lateinischen Traktaten und in Musikkompendien, von anerkannten Wissenschaftlern und einer Unzahl von Laien abgehandelt wurde. Gemeint ist der Biß „der gifftigen Spinne Tarantula, so sich umb die Gegend Tarento in Apulien aufhalten sol. Diese ist zwar so gar schädlich nicht, doch aber wenn sie in dem heißen Sommer jemanden sticht, ist es gefährlich, offt gar der Tod. Es werden aber solche vergifftete Leute mit Music curiret; denn wann sie alle Empfindlichkeit, als Hören und Sehen, verlieren, pflegt man ihnen auff einer Pfeiffe, Cither, oder anderm Saytenspiel, etwas für zuspielen, da sie denn von einem so lieblichen Klange eingenommen werden, und allmählig aus ihrem schweren Schlaffe erwachen, und sich auffrichten, und endlich gar anfangen zu hüpffen und zu tantzen, davon sie gesund werden." Man erörterte ausführlich die verschiedenen Wirkungen von Tarantelstichen, schloß daraus auf die Verschiedenheit der Spinnenarten und der Musik und ihrer Instrumente, die für die ent-

sprechende Art der Spinnen in Anwendung kommen müßten. Uns interessiert vor allem, wie man sich die Einwirkungen der Musik bei dem Heilprozeß vorstellte: „Ich halte dafür", so spricht ein Magister Voigt in seinem Neu-vermehrten Physikalischen Ratgeber, „daß der Musicalische Klang erstlich durch eine verborgene Sympathetische Krafft die Phantasie bewege, hernach die Spiritus animales, und diese rühren das Geblüte. In dem nun der liebliche Klang continuiret wird, so wird auch der verletzte Mensch zur Bewegung angelocket, stehet derowegen auff, und macht wunderliche Sprünge." Durch dieses Tanzen, durch die heftige Bewegung des Körpers verläßt das Gift dann durch die Hautporen den Körper.

Die Erklärung der Einwirkung und Kraft der Musik arbeitet mit der Vorstellung, daß der menschliche Körper erfüllt sei von jenen Lebensgeistern. Diese haben ihren Sitz um den Magen herum, von wo aus sie den ganzen Körper durchschwärmen. Ihre heftige Bewegung veranlaßt auch den Menschen zu Lebhaftigkeit des Körpers und des Geistes, ihre Langsamkeit äußert sich am Menschen durch schläferige Bewegungen und melancholisches Gemüt. Während des Schlafes ruhen die Spiritus animalse, es sei denn, daß einige Geisterlein im Kopfe zurückgeblieben sind und derart einen Traum hervorrufen. Voigt meint, daß die Lebensgeister erst auf dem Umwege über die Fantasie durch die Musik zur Bewegung gereizt werden. Andere Wissenschaftler, z. B. Scaliger, vertreten die Ansicht, daß die durch den Schall bewegte Luft das Verbindungsglied zwischen der Musik und den Lebensgeistern, den Affektträgern, ist: „Die Geister, welche um das Hertze sind, nehmen die Bewegung der bebenden und tantzenden Lufft ein, durch deren angenehme Rührung sie würcklich anfangen zu springen, und so zu sagen, capriolen machen, nachdem jemand mit einem frölichen Music-Stückgen sie angreifft." Unnötig zu sagen, daß eine getragene Musik die Lebensgeister beruhigt, so daß der ganze Mensch dadurch in einen ruhigeren Affekt, in eine vielleicht sogar traurige Stimmung versetzt wird. Mit Hilfe dieser Lebensgeister vermochte man also jeden Einfluß der Musik, sowohl auf den Körper als auch auf die Seele, in einfacher Weise zu erklären.

Daß man die Lebensgeister für so musikempfänglich hielt, ergab sich aus den viel angewandten Sympathiewirkungen, die als geheime Kräfte und Beziehungen immer dann herhalten mußten, wenn andere Erklärungen fehlten. Mit ihrer Hilfe erläuterte man u. a., warum die Mohren schwarze Hautfarbe hätten (durch „atomis solaribus, die sich aus einer sympathischen Krafft an die menschliche Haut legen und daselbst fest anhangen") oder warum die Lufttemperatur in Kellerräumen immer entgegengesetzt zur jahreszeitlichen Außentemperatur sei (nämlich durch warme und kalte „aromis oder Körperlein", die durch natürliche Sympathie oder Antipathie angezogen bzw. abgestoßen werden); also zog man auch für die Erklärung der seltsamen Wirkungen der Musik solche magischen Kräfte herbei. Nicht nur der Mensch, nicht nur seine Lebensgeister hatten eine natürliche Sympathie für die Musik, sondern auch die ganze übrige Natur. Es tönte nicht nur der Himmel in ewigen Sphärenharmonien, sondern auch Berge und Höhlen gaben seltsame Klänge und Harmonien von sich. Mehr noch: Brunnen gaben unter den lieblichen Klängen der Musik wieder Wasser, Inseln bewegten sich

beim Flötenschall, wie man sich staunend auf Grund ältester Zeugnisse berichtete. Vor allem sagte man vielen Tieren einen natürlichen Hang zur Musik nach, nicht nur den Vöglein, den ersten Musikanten nach Erschaffung der Welt, sondern auch Schwänen, Delphinen, Hirschen, Elefanten, Fischen usw. Diese alle wurden von der Musik gleichsam verzaubert, und unter ihren Klängen vergaßen sie die Furcht vor den Menschen oder ihre angeborene Wildheit und ließen sich leicht fangen. Mit Vorliebe erzählte man die Sage von Orpheus, der so schön musiziert habe, daß Felsen und Steine und alle Tiere, die in der Nähe waren, herbeigelockt wurden und sich zu dem Musikanten gesellten. Doch mehren sich allmählich die Stimmen, die der Orpheuserzählung die Wirklichkeit absprechen und sie für eine Erfindung der Dichter ausgeben. So Erasmus Francisci, der ihr eine ins Menschliche gekehrte Deutung beifügt: „Daß die wilden Thiere dem spielenden Orpheus gefolgt: was bedeutet selbige Fabel anders, ohn daß er der Menschen viehische und wilde Gemüther, unter andern auch durch seine liebliche Kling-Kunst, gezähmet, sittsamer gemacht und besänfftiget habe!"

Wir wollen alle diese Zeugnisse von heißem Bemühen um die Erkenntnis der Musik und ihrer Wirkung und Ausdruckskraft ehren und schätzen. Sie sind uns wertvolle Beweise dafür, wie sehr die Musik zu allen Zeiten geliebt und geachtet wurde, wie sehr sie stets die Menschen begeisterte und mit sich fortriß.

Ein unbekannter Freundesbrief aus Anton Bruckners Jugendzeit

Veröffentlicht von Karl Wendl, München

St. Florian, den 19. März 1852.

Lieber Seiberl!

Vor Allem meine Gratulation zum Namensfeste! Ich wollte Dich mit dem bestellten Männerchor an diesem Feste überraschen, u. gleichsam ihn zum Angebinde bringen; denn Du wirst geglaubt haben, ich habe ganz vergessen. Ich habe zwar wenige Freunde, die ich wirklich Freunde nennen kann und darf; von einem solchen aber etwas verlangt, wird gewiß nicht vergessen. Und vorzüglich von **Dir!!**

Ehrenecker ist in Eus. Sein Nachfolger Ebner von Dietach muß auch wieder zu seinem kränklichen Vater heim. H. Schäfler ist am Nervenfieber gestorben. Am 11. März war die Leiche, wobei mein Requiem aufgeführt wurde.

Siehst Du, welch' schauerliche Veränderungen.

Ich sitze immer arm und verlassen ganz melangolisch in meinem Kämmerlein.

Laß bald was hören. Leb wohl.

Dein

alter Freund

A. Bruckner

In den allerwenigsten Lebensbeschreibungen über Anton Bruckner ist der vorstehende Freundesbrief aus seiner Florianer Jugendzeit enthalten, der ungeachtet seiner gedrängten Kürze doch ein recht bezeichnendes Licht auf Charakterweise und Stimmung des jugendlichen Meisters in seiner seelischen

und künstlerischen Einsamkeit wirft und wohl manchen Anhängern und Verehrern seiner hehren Muse nicht unlesenswert erscheinen dürfte. Die nachfolgenden Erläuterungen mögen zur näheren Aufklärung hierüber dienen:

Die angewandte Rechtschreibung nebst den üblichen Abkürzungen im vorliegenden Bruckner-Schreiben sind genau seiner Urhandschrift entnommen, die sich im Museum der Stadt Wels in Oberösterreich befindet. Dieses reichhaltige und vorzüglich geleitete Stadtmuseum besitzt unter anderen seltenen Schätzen auch mehrere Jugendwerke des großen oberösterreichischen Sinfonikers in Handschrift, darunter einige Choralmessen: ein wertolles Vermächtnis des obigen Briefempfängers Joseph Seiberl, der als einstmaliger Studiengenosse, sowie als gleichalteriger Amts- und Berufskamerad zu Bruckners bevorzugtesten und vertrautesten Jugendfreunden zählte. In den Jahren 1843—47 wirkte Seiberl auch als „Schulgehilfe" zu Hörsching bei Linz unter dem Schulmeister Johann Baptist Weiß, Bruckners Vetter und Firmpaten, einem sehr begabten Musiker und namentlich hervorragenden Orgelspieler. Lehrer Joseph Seiberl starb als Schulleiter im Ruhestand zu St. Marienkirchen am 2. Dezember 1912 und überlebte somit seinen so berühmt gewordenen Jugend- und Altersfreund um mehr als 16 Jahre. Bruckner war seit 1845 bereits als Ortslehrer in St. Florian mit einem jährlichen Gehalte von 36 Gulden und seit 1849 auch als wohlbestalteter Organist des dortigen Augustiner-Chorherrenstiftes mit 80 Gulden Jahresgehalt nebst freier Wohnung und Verköstigung angestellt.

Ehrenecker war Bruckners Dienstkollege in St. Florian. Mit einer prächtigen Tenorstimme ausgestattet, hatte er unter Bruckners Orgelbegleitung alltäglich in der Stiftskirche bei den herkömmlichen Gottesdiensten zu singen. Beide standen in bestem Freundschaftsverhältnis zueinander. Selbst auch nach der Versetzung Ehreneckers nach Eus, einem malerisch gelegenen Städtchen, hart an der ober- und niederösterreichischen Grenze.

Viesach ist eine Ortschaft unweit Steyr.

Der Ausdruck „Leiche" für Leichenbegängnis und Begräbnisfeier ist in Deutschösterreich mundartlich vielfach gang und gäbe und ebenso auch in Süddeutschland, besonders in Altbayern, allenthalben recht gebräuchlich.

Der erwähnte Herr Schäfler, ein gemeinsamer Bekannter, war ein Florianischer Stiftsbeamter und scheint ein gar musikalischer Mann gewesen zu sein; denn er beschäftigte sich in vergangenen Tagen u. a. gerne als Liederbegleiter der hier im ländlich-malerischen St. Florian alljährlich zum Sommeraufenthalte weilenden Frau Kabinettsdirektorin Antonie Arneth aus Wien, der allbeliebten und hochberühmten seit 1817 zurückgetretenen Hofburgschauspielerin Toni Adamberger, der einstigen erwählten Braut des in den Freiheitskriegen gefallenen deutschen Dichters und Vaterlandshelden Theodor Körner. (In späteren Jahren wirkte sie auch noch als begehrte Vorleserin der betagten Kaiserin-Mutter Karoline Auguste.)

Das von Bruckner in Erwähnung gebrachte Requiem in d-Moll wurde von 1847—49 für gemischten Chor, Streichorchester, 3 Posaunen und 2 Waldhörner geschrieben und ist dem Andenken des verstorbenen Stiftshofschreibers Seiler gewidmet, einem vielverdienten Gönner und Förderer Jung-Bruckners. Dieses erhabene Tonwerk darf wohl als die weitaus beste unter allen seinen Jugendarbeiten bezeichnet werden und läßt auch schon an so gar manchen überragenden Stellen die Spuren des künftigen Großmeisters deutlich erkennen, wie kein anderes seiner noch erhaltenen Frühwerke.

Die etwas eigenartige Schreibweise des lateinisch geschriebenen Fremdworts „Melangolisch" erklärt sich einfach aus der weichen österreichischen Mundart, Anton Bruckners Mutter- und Umgangssprache, der er ja sein ganzes Leben lang treu geblieben.

Franz Liszts Vater

Nach bisher unveröffentlichten Dokumenten dargestellt

Von Stephan v. Csekey, Szeged (Ungarn)

Die wenigsten Schilderungen von Franz Liszts Leben gehen auf die Originalquellen zurück. Von Adam Liszt, dem Vater des „Klavierkönigs", wie man ihn zu seinen Lebzeiten betitelt hat, ist bisher immer nur festgestellt worden, daß von ihm und seiner Herkunft wenig bekannt sei. Dabei besitzen wir über seine Persönlichkeit und sein Wirken für die Ausbildung des Sohnes reichhaltige Angaben in der musikalischen Abteilung des Fürstl. Esterházy-Familienarchivs zu Budapest und Fraknó (jetzt Forchtenau im Burgenland). Da wir die Erlaubnis des Fürsten Esterházy erhalten haben, Nachforschungen in seinem Archiv anzustellen und die Ergebnisse mit Hilfe des Fürstl.

Archivars Dr. Johann Hárich zu veröffentlichen, können im folgenden neue Angaben über Adam Liszt beigebracht werden, und zwar aus der Zeit, als er noch in Doborján (Komitat Sopron, jetzt Raiding im Burgenland) lebte.

Adam Liszt wurde aus der ersten Ehe des Volksschullehrers Georg Adam Liszt (geboren am 14. Oktober 1755 in Rajka, Komitat Moson, Ungarn, und gestorben am 8. August 1844 auf dem Esterházyschen Gut in Pottendorf, Niederösterreich) am 16. Dezember 1776 in Nemesvölgy (Komitat Moson in Ungarn, heute Edelstal in Burgenland) geboren. Sein Geburtsdatum haben bisher alle Biographen irrtümlich auf 1777 gesetzt. Er heiratete in Lók (Komitat Sopron in Ungarn, heute Unterfrauenhaid im Burgenland) am 11. Januar 1811 Maria Anna Lager, die Tochter des Bäckermeisters Matthias Lager und der Franziska Romana Schuhmann aus Krems (Niederösterreich). Bisher haben alle Biographen — auch Raabe — den Zeitpunkt der Eheschließung auf den Herbst des Jahres 1810 gesetzt. Der Großvater und der Vater des Künstlers waren schon mit musikalischem Talent gesegnet. Sehr interessante Angaben hat darüber J. Hárich in den Zeitschriften „Napkelet", Osten (Jg. XII, 1934, Nr. 9, S. 508—518) und „Enekszó", Gesang (Jg. III, 1935, Nr. 2, S. 233—234) veröffentlicht.

Franz Liszt wurde am 22. Oktober 1811 in Doborján geboren. Seine Taufe fand jedoch im Nachbardorfe Lók am folgenden Tage statt, da Doborján eine Filialkirche der Pfarre von Lók bildete, wo es keinen Pfarrer gab.

Vater Adam Liszt, nachdem er das Gymnasium in Pozsony (Preßburg) beendet hatte, begann seine Dienste beim Fürsten Nikolaus Esterházy (1765—1833) am 1. Januar 1798 als Amtspraktikant in Fraknó. Er stand bis zum 8. Mai 1822 in fürstlichen Diensten. Nach mehreren Änderungen seines Dienstortes wurde er am 3. Oktober 1808 zum Schäfereirechnungsführer in Doborján ernannt.

Das fürstl. Familienarchiv bewahrt unter der Signatur „Acta musicalia" (A. m.) einige Gesuche von Adam Liszt auf, die sowohl seine Bildung als auch das planmäßige Vorgehen des fürsorglichen Vaters bezeugen, ohne dessen Hilfe Franz Liszt vielleicht nur ein tüchtiger Dorforganist oder allenfalls ein Mitglied des fürstl. Orchesters in Eisenstadt geblieben wäre. Als Franz 7½ Jahre alt war, erkannte der Vater, daß er seine weitere Ausbildung nicht mehr selbst übernehmen konnte. Da er seinen Sohn von ersten Meistern in Wien fortbilden lassen wollte, richtete er am 22. Juli 1819 ein Bittgesuch an den Fürsten (A. m. Nr. 3493). Der fürstl. Güterverwalter und Hofrat Johann von Szentgály hielt darüber am 4. August 1819 einen „Untertänigen Regential-Vortrag", in dem es heißt:

„Seine zwei erstere Supliquen sub Nris Centralibus 2435 und 2705 betrefen die Ausbildung seines 7½jährigen Knabens, der ein so großes Talent und eine so große Anlage für die Musique zeiget.

Die diesfällige Ausbildung, könte nach der Angabe des Recurrenten entweder mit Aufnehme eines Kosthauses für denselben und Bezahlung der nothwendigen Musique und Sprach Meistern, oder aber durch die Anstellung seines Vatters zu Wien, wobei nur der Musique Meister zu bezahlen wäre gewonnen werde.

Die erstere Ausbildungs Art rechnet selbsten der Bewerber jährlich auf 1300 f. bis 1500 f. und dieses nicht ohne Grund; denn die frugaleste Kost, nebst Quartir, Licht, Heitzung und Wäsche wird schwärlich unter jährlichen 5 bis 6 Hundert Gulden in Wien gefunden werden können. Ein renomirter Meister wie für den Knaben gefordert, gibt keine Lection, wie mich der fürstliche Kapellmeister Fuchs versichert, unter 5 f. Nehme man die Woche nur 3 Lectionen, oder des Jahrs 156 Lectionen, so machet schon dieses 780 f. folglich mit der Kost-Quartir 1280 bis 1380 f. Wo sind die Sprachmeister, die Musicalien und die Kleidung, wobei noch dahin stehet, ob der erwünschte Erfolg gewonnen würde. Da sich mit einem solchen Knaben, der einen Führer nothwendig hat, und sich selbst nicht über lassen werden kan, niemand Fremder der Lästigkeit wegen gerne abgiebt. Recurrent ist selbst so bescheiden, daß er seine Verdienste zu unbedeutend haltet, um auf so kostspielige Unterstützung Anspruch machen zu könne[n]. Dahero auch derselbe die zweite Modalität einschlagen will, die unterthänigste Bitte dahin stellend, demselben in Wien eine seinen Fähigkeiten und Character passende Stelle, sodann der seinen Knaben Meister aus großen Gnaden zu verleichen, alles übrige so bedeutend es auch sein mag, wolle er gerne, und ohne jemals lästig zu sein, zu decken suchen."

Gemäß fürstlicher Resolution vom 12. August 1819 erhielt Adam Liszt einen Urlaub von 8 bis 10 Tagen, um sich mit seinem Sohn wegen des beabsichtigten Konzerts nach Baden bei Wien zu begeben. Demnach dürfte Franz Liszts erstes öffentliches Konzert Ende August oder im September 1819 in Baden vor sich gegangen sein. Allerdings ist darüber weder in den Beständen des Badener Stadtarchivs noch in der mündlichen Überlieferung

etwas bekannt, und auch die Wiener Zeitungen berichten nichts darüber. Die Wiener Pläne konnten noch nicht verwirklicht werden, und Adam Liszt blieb weiterhin in Doborján. Inzwischen hat der Fürst Adam Liszt am 21. 9. 1819 gestattet, „daß bey Gelegenheit der in Eisenstadt abzuhaltenden Jagden, sein Sohn sich auf dem Piano-Forte hören lasse“ (A. m. Nr. 3459 und 4213).

Am 13. 4. 1820 hat Adam Liszt sein Gesuch um Versetzung nach Wien wiederholt. Seine Bittschriften sind sämtlich in deutscher Sprache abgefaßt. Die ganze Buchführung auf den Esterházyschen Gütern wurde damals in deutscher Sprache abgewickelt. In einem Personalinder vom Jahre 1808 heißt es von Adam Liszts Sprachkenntnissen: „Deutsch, etwas ungarisch und lateinisch“. Sein Bittgesuch an den Fürsten (A. m. Nr. 3500) ist ein Dokument, das sowohl für die Kenntnis des jungen Franz Liszt wie auch für die Beurteilung des Vaters besondere Bedeutung besitzt. Aus diesem Grunde wird es im Wortlaut ungekürzt eingefügt.

„Durchlauchtigster Hochgeborener Reichsfürst!
Gnädigst Hochgebietender Herr Herr!

Gestützt auf die im vorigen Jahre sub NC: 2957 erhaltene hohe Resolution unterfange ich mich meine unterthänigste Bitte, wegen meiner Anstellung in Wienn zu wiederholen, zugleich die gemachten Riesenschritte meines Sohnes im Forte-Piano-Spiel, die bishero durch mich gemachten Aufopferungen, endlich aber auch mein letztes dem Zwecke zu bringendes Opfer in tiefster Ehrfurcht zu eröffnen.

In einem Zeitraum von 22 Monaten alle nun bestehenden Schwierigkeiten eines Bach, Mozart, Beethoven, Clementi, Hummel, Crammer etc. mit einer Leichtigkeit zu überwinden, jedes auch der schwersten Clavierstücke, ohne vorher gesehen zu haben, vom Blatte im strengsten Tempo, ohne Fehler und mit Praecision wegzuspielen, sind meiner musikalischen Einsicht nach Riesenschritte. Kenner dürften dieses vielleicht nicht ohne Grund bezwifeln, und meine Angabe eine fanfarodie nennen; allein ich getraue mir dieses nicht nur mit einer hinlänglichen Probe zu erweisen, sondern auch noch unterthänigst beizufügen: wäre mein Sohn nicht durch öftere Krankheiten, Mangel an Unterricht und Musicalien in seinem Fleiße gehemmt worden, so würde seine Kunst nicht vielleicht, sondern gewiß einen nie erhörten Grad erreicht haben.

Daß ich hiezu alles, was meine Kenntnisse und Vermögen vermochten, aufopferte, können folgende Auslagen eine Übersicht gewähren, und zwar:

Auf Musicalien, wovon er dermal eine Sammlung von mehr als 1100 Bogen von beßten Meistern besitzet . . . . . . 486 f.—

Vor 2 Jahren kaufte ich ein Instrument pr. . . . 400 f.— an welchen (da mein Quartier sehr feucht ist) der Resonanzboden und Wirbelstock versprangen, mithin ganz unbrauchbar wurde; dieses Maleur, welches sich anfangs Dezember 1819 ganz realisiert, setzte mich in die äußerste Nothwendigkeit ein anderes Instrument zu kaufen, aber woher das Geld —? um nichts zu versäumen, was in meinen Kräften stand, war ich leider gezwungen, meinen größten Schatz, nemlich meine goldene Repetiruhr, die mich auf 435 f.— zu stehen gekommen pr. 300 f.— ja um nur das Geld ganz aufzubringen auch den besten und unentbehrlichsten Teil meines Rind- und Borstenviehes nebst andern Effecten um die niedrigsten Preise zu verkaufen, wovon ich demnach ein Instrument erkaufte pr. . . . . . 550 f.—, Summa 1436 f.—.

Eine bedeutende Auslage, und für den dermal sehr drückenden Zeitpunkt, wo die nöthigsten Bedürfnisse eines Beamten mit dem Gegensatze in dem mißlichsten Verhältnisse stehen, gewiß ein schönes Opfer —! Allein wer die Lage kennt, wird und muß mein Unternehmen, daß sich mit so schönen und seltenen Früchten zu lohnen scheint, nicht nur beloben, sondern auch den mindesten Gedanken eines Rücktrittes an mir tadeln; und da mich erwähnt drückende Auslagen in Schulden und in die dürflichste häusliche Lage versetzen, ja sogar mein kostspielig angefangenes Werk ohne fremder Hilfe zu zerstören drohen, so bleibt mir nichts mehr übrig, als mich zu den Füßen Euer Durchlaucht zu werfen, und Dero hohe Gnade mit den Thränen eines zärtlichen Vaters um die gnädigste Unterstützung für seinen hofnungsvollen Sohn anzurufen, und folgendes noch in aller Unterthänigkeit beizufügen:

Eine Anstellung für mich in Wienn würde am wohlfeilsten und am geschwindesten zum Ziele führen; sollte aber diese nicht möglich seyn, so quittiere ich mit hoher und gnädigster Bewilligung bis Ende May meinen Dienst auf 1 Jahr, mache meine Mobilien und Vieh zu Geld, und begebe mich nach Wienn, um wenistens anfangs den Gang des so kostspieligen Unternehmens leiten zu können; aber auch dieses Unternehmen kann nicht ohne gnädigster Unterstützung Platz greifen, indeme der Werth meines zu veräußern kommenden entbehrlichen Vermögens nach gemachter genauen Berechnung kaum hinreichen würde, Quartier und Nahrungs-

mittel auf 1 Jahr zu bestreiten, von was sollen die Auslagen der so kostspieligen Music- und Sprachen-Lectionen bestritten, — von was die Musicalien und Bücher angeschaft werden —?

Betteln kann ein Fürst Esterházy-scher Beamter diesfalls doch nicht gehen.

Quartier und ein gnädigster Sustentations Gehalt (wenn er auch sein klein ist) könnten zu meiner Bedeckung hinreichen.

Sollte jedoch, was alle Mächte des Himmels verhüten wollen, weder eines noch das andere gnädiges und geneigtes Gehör finden, nun so muß ich auch mein letztes, aber schon in Verzweiflung ausartendes Opfer bringen, und um die hohe und gnädigste Erlaubnis in aller Unterthänigkeit bitten, daß ich meinen Dienst bis Ende May resigniren, mich hilflos nach Wienn begeben, und nach einem Jahr wiederum in die hochfürstlichen Dienste zurück treten könne. Worüber die gnädigste hohe Resolution erwartend in tiefster Ehrfurcht geharret

Euer Hochfürstlichen Durchlaucht
unterthänigst bittender Diener
Adam Liszt m. p.
Schäf. Rechnungsführer.

Raiding, 13. April 1820."

Fürst Esterházy erteilte die Erlaubnis, daß sich Adam „nach beendigter Schafschur zur Ausbildung seines hoffnungsvollen Sohnes im Piano-Forte-Spielen auf ein Jahr nach Wien begeben und nach Verlauf dieser Zeit, wenn er das Glück des Fortkommens in der Musique mit seinem Sohne nicht finden sollte, seinen Dienstes Posten wieder antreten könne". Darüber hinaus gab ihm der Fürst noch einen Unterstützungsbeitrag von 200 Gulden. Aus dem zugebilligten Ausbildungsjahr ist — wie die im Wortlaut folgende „Äußerung Adam Liszts auf die hohe Gnade, sich auf ein Jahr verreisen zu dürfen" (A. m. Nr. 3506) zeigt — nichts geworden.

„Löbliche Domainen[-]Direction!

Gnädige Herren!

Ohngeachtet der gnädigst zugeflossenen hochfürstlichen Gnade, tratten dennoch unüberwindliche Hindernisse ein, welche mein großes Unternehmen auszuführen, auch mit Verdopplung der hohen Gnade und Aufopferung meiner ganzen Habe und Gesundheit (genau berechnet) auf alle Fälle vereitelt haben würden. Ich bin dahero um das meine und der meinigen dermal und künftiges Wohl nicht aufs Spiel zu setzen, gezwungen, mein ganzes Unternehmen aufzugeben, alle schon überwundene Schwierigkeiten und beträchtliche Auslagen, wenn es möglich ist, zu vergessen; die künftigen hoffnungsvollen Freuden, welche mir Ersatz für meine Mühe und Arbeit seyn sollten, den sorgsamen und ängstlichen Mutter, welche gleichfalls das Ihrige aufgeopferte, eine Stütze in ihrem Alter zu gewinnen; endlich aber meinen Sohn einstens in der Reihe großer Männer glänzen zu sehen, als einen Traum betrachten, und für ihn eine neue Bahn zu seinem künftigen Wohl zu suchen, was ich auch bereits eingeleitet habe. Ob er in letzterer eben so große Fortschritte, so wie sich sein Talent für die Music bereits hinlänglich erklärte, machen wird, muß der Erfolg zeigen.

In tiefster Ehrfurcht küsse ich dahero Seine Hochfürstliche Durchlaucht das Kleid für die unverdiente hohe Gnade (was ich sogleich als erste Pflicht der Dankbarkeit thun wollte, um diesenwegen nach Wienn reiste, aber auch am Wege der Dankbarkeit war mir der Glücksgott nicht günstig) und bedaure mit thränenden Augen und gepreßten Vaterherzen, daß ich hievon keinen Gebrauch machen, und ein junges Genie in die Arme führen kann."

Inzwischen wurden schon weitere Kreise auf das Wunderkind aufmerksam, so daß der Neunjährige zum erstenmal öffentlich im Oktober 1820 in Sopron in einem vom Flötisten Baron von Braun veranstalteten Konzert spielte. Darauf folgte sein eigenes Konzert am 26. November 1820 in der Wohnung des Grafen Michael Esterházy (und nicht des Fürsten, wie die Biographen, zuletzt auch Raabe, schreiben) in Pozsony. Damals haben die ungarischen Magnaten für die Ausbildung des Wunderkindes ein Stipendium von jährlich 600 Gulden für die Dauer von sechs Jahren bewilligt. Wie und wann diese Summen Adam Liszt überwiesen wurden, darüber sind bisher keine Belege zum Vorschein gekommen.

Am 1. 4. 1821 erteilte der Fürst Adam Liszt einen Urlaub, damit er seinen Sohn in Wien in einem Konzert öffentlich auftreten lassen konnte. Im März 1822 kam er wieder um einen Jahresurlaub ein, und endlich am 8. Mai 1822 siedelte er mit seiner Familie von Doborján nach Wien über. Der Amtsbericht in den fürstlichen Akten meldet: „seine Wohnung befindet sich in Mariahilf, Stiftgasse Nr 92 beim Grünen Igel im einsten Stock auf die Gasse bei der ersten Türe" (A. m. Nr. 4216). An den Fürsten schrieb Adam Liszt dann noch folgenden Brief:

„Durchlauchtigster Hochgeborener Reichsfürst!

Gnädigst Hochgebietender Herr Herr!

In tiefster Ehrfurcht und Hochachtung unterfange ich mich Euer Hochfürstlichen Durchlaucht meinen innigsten Dank für den gnädigst ertheilten einjährigen Urlaub hiemit abzustatten, und in aller Unterthänigkeit das Kleid zu küssen.

Ermuthet auf die bereits erreichte hohe Gnade wage ich es auch in aller Unterthänigkeit zur hohen Kenntnis zu bringen:

daß ich den gemachten Ausbildungsplan für meinen hofnungsvolen Sohn, ohngeachtet fremder Hilfe und das ich das Vermögen meiner Gattin bereits ganz geopfert habe, nie ausführen werde, wenn die hochfürstliche Großmuth als Hauptstütze mangelt, und nur zu gut sehe ich's ein, daß ich verarmt und verzweiflungsvoll werde zurück[-]kehren müssen.

Fußfälligst flehe ich dahero die hochfürstliche Gnade an, geruhen Euer Durchlaucht sich des armen aber gewiß talentvollen Knaben, der dem hochfürstlichen Hause nicht nur im In-, sondern auch im Auslande Ehre machen wird, gnädigst zu erbarmen, und eine milde Unterstützung zur Bestreitung der unendlichen Auslagen nach höchster Willkür aus hohen Gnaden zu resolviren.

Euer Hochfürstlichen Durchlaucht
füßfälligst bittender Diener
Adam Liszt m. p.

Wienn am 15ten May 1822."

Adam Liszt hatte in Wien schwere Sorgen, und seine Eingaben um eine Wohnung in einem der fürstlichen Majoratshäuser in Wien blieben ohne Erfolg, obwohl sogar der Wiener Hofkapellmeister Anton Salieri eigens ein Schreiben zur Unterstützung der Bitten des Vaters an den Fürsten richtete. Der immer noch beurlaubte Adam Liszt kam am 15. 4. 1823 beim Fürsten um eine zweijährige Verlängerung seines Urlaubs ein, damit er mit seinem Sohne eine Reise nach Paris und London unternehmen könne. Dem Antrag wurde nicht stattgegeben. Er durfte jedoch mit ihm von Wien nach Pest reisen, wo am 1. 5. 1823 Franz Liszts erstes Konzert in dieser Stadt vor sich ging. Adam Liszt hielt es für seine patriotische Pflicht, seinen Sohn vor dem Antritt seiner europäischen Konzertreise in der Hauptstadt seines Vaterlandes vorzustellen. Liszt wurde nun von der Zentraldirektion der Güterverwaltung aufgefordert, zurückzukehren, da sonst seine Stelle besetzt werden müßte.

„Da er nun noch einen 2jährigen Urlaub ansuchet, so tritt die Notwendigkeit ein — meint die Domänendirektion —, seine Stelle ordentlich zu besetzen, weil es Gnade genug war, diese für ihn ein ganzes Jahr administriren zu lassen; man dacher [so!] auch nicht einraten kann, diese Stelle für den Instanten auch für Zukunft vorzubehalten, um so weniger, da er schon in den letzten Jahren diese nicht mit der gehörigen Aufmerksamkeit versah, und nach zwei Jahren, im Falle sein Sohn noch am Leben ist, eben so wenig ordentlich wird versehen können, indem das Wohl und die Musik zu sehr seinen Geist beschäftigt und ihn auf seinen Dienst vergessen macht." (A. m. Nr. 3550.) Merkwürdig ist der Nebensatz „im Falle sein Sohn noch am Leben ist". Der kleine Franz Liszt hatte scheinbar auf die Beamten der Esterházyschen Domänendirektion einen sehr gebrechlichen Eindruck gemacht.

Von der fürstlichen Zentraldirektion erhielt er dann noch ein Zeugnis zur Erlangung eines Reisepasses, und auch ein Gesuch beim Haus-, Hof- und Staatskanzler, Klemens Metternich in Wien, hatte Erfolg. Die Gesandtschaften in München, Paris und London erhielten von der Hofkanzlei warme Empfehlungsschreiben für den jungen Klaviervirtuosen. Durch den Fürsten Metternich war Liszt auch der Weg ins Ausland geebnet. Adam Liszt ersteht als eine Erscheinung eigenen Charakters vor unseren Augen. Er war ein gebildeter Mann, der im Gymnasium zu Pozsony (Preßburg) „die Humaniora samt einem Jahre der Philosophie erlernt" hat (A. m. Nr. 3359). Er beherrschte drei Sprachen (später hat er in Paris auch das Französische erlernt) und spielte außer Spinett auch Gitarre. Erst 25 Jahre alt, bot er schon dem Fürsten Esterházy sein „Te Deum laudamus" dar, das er für 16 Instrumente geschrieben hat. Das Original dieses Stückes befindet sich im „Inventarium über die hochfürstlichen Esterházyschen Kirchen-Musicalien zu Eisenstadt. Anno 1858, Nr. 12". (A. m. Nr. 3361, 3367.) In seiner Eingabe erwähnt Adam Liszt, daß er die Kompositionslehre beim Franz Paul Rigler, Musiklehrer an der „Hauptnationalschule" zu Pozsony erlernt hat (A. m. Nr. 1895). Adam Liszt war von tiefem Patriotismus beseelt. Dabei wollte er seinen talentvollen Sohn unter den Besten sehen. Sein rühriger und unermüdlicher Geist hat seinem Sohn den Weg zur Weltberühmtheit geebnet.

Franz Liszt hatte seinem Vater nicht nur das musikalische Talent, sondern den ersten Unterricht, die weitere fürsorgliche Ausbildung, die musterhafte, gebildete Erziehung und die Einführung in die weite Welt zu verdanken. Es ist gewiß, daß Franz Liszts Laufbahn in vieler Hinsicht eine andere Richtung eingeschlagen hätte, wenn er in seinem sechzehnten Jahre seinen Vater am 28. August 1827 in Boulogne-sur-Mer nicht verloren hätte.

Vom Klangsinn zur Musikempfindung

Von Otto Kappelmayer, Berlin.

Die Natur hat dem Menschen das feinste Gehör aller Lebewesen gegeben. So erstaunlich dies im ersten Augenblick erscheint, so zeigt eine vergleichende Untersuchung des Gehörs anderer Lebewesen mit dem des Menschen, daß dies nicht bloß in bezug auf den Gehörsumfang und die Feinheit desselben zutrifft, sondern in noch viel größerem Umfange auf die Gehörsqualität, das heißt die Verbindung der Schalleindrücke mit Empfindungen. Wenn wir hier und da zu beobachten glauben, daß manche Tiere viel feiner hören wie die Menschen, dann weist eine Untersuchung der unteren und oberen Hörgrenzen gewöhnlich nach, daß das Gehör dieser Tiere durchaus keinen größeren Umfang der Tonskala umfaßt, wie unser eigenes. Gewöhnlich liegt es so, daß das besonders feinhörig erscheinende Tier eine, zwei oder gar mehr Oktaven nach oben weiter hört als der Mensch, dafür aber ist sein Hörvermögen für tiefe Töne erheblich eingeschränkt. Bei anderen ist zwar der Umfang der Tonskala sehr weit, aber das Unterscheidungsvermögen zweier eng beieinander liegender Töne sehr klein. Gewiß gibt es auch Ausnahmen von dieser Regel. Aber sie werden hundertfach ausgeglichen, wenn man das Ohr nicht nur als Tonmeßinstrument betrachtet, sondern als Vermittler der Klangempfindungen. Das Hörenkönnen ist nämlich genau so, wie das Sehenkönnen, durchaus nicht nur ein sinnestechnischer Vorgang, der sich zwischen der Schallwelle in der Luft und unserem äußeren und inneren Ohr abspielt, sondern weit mehr eine Frage der Verbindung der Klangeindrücke mit seelischen Empfindungen und ihrer Auswertung zur Erhebung und Erbauung des Menschen.

Die moderne Wissenschaft ordnet den Klangempfindungen sogar eine ganz besonders wichtige Stellung im menschlichen Erleben zu. Es gibt zahlreiche ärztliche Forscher, die heute die Musik in geeigneter Form als Hilfsmittel bei der Heilung von Krankheiten zielbewußt einsetzen und dabei schon große Erfolge erzielt haben. Sie beschränken sich durchaus nicht nur auf seelische Leiden aller Art, sondern wenden die Methode auch gelegentlich bei rein körperlichen Krankheiten an, soweit man überhaupt eine Trennung der Einheit Körper und Seele vornehmen kann. Wenn wir von der heilenden Wirkung der Stille überzeugt sind, dann muß auch eine heilsame Wirkung der Musik auf den kranken Menschen zugegeben werden. Natürlich stehen solche Versuche erst am Anfang; denn der gewaltige Umbau der gesamten medizinischen Wissenschaft von ihrer hauptsächlich naturwissenschaftlichen Einstellung des letzten Jahrhunderts zur neuen Betrachtung des Menschen als Einheit von Körper und Seele, hat ja eigentlich erst nach dem Kriege begonnen. Daher dürfen wir auf diesem Gebiet noch gewaltige Fortschritte erwarten.

Die Auswertung unserer Klangempfindungen zur Steigerung der Arbeitsfreude und Arbeitskraft wird vom nationalsozialistischen Staat in größtem Umfange durchgeführt. Die musikalische Gestaltung der Arbeitspausen durch die elektrischen Übertragungsanlagen in industriellen und gewerblichen Betrieben ist das hervorragendste Beispiel dafür. Aber auch die Wiederbelebung der Hausmusik, die Volkssingstunden in den Gemeinschaften der Jugend und der Schaffenden aller Volksschichten, der gewaltige Aufschwung der Musikpflege in den Verbänden des Arbeitsdienstes, der SA., SS. und der Wehrmacht — und schließlich der beinahe dreiviertel des gesamten Programms betragende Anteil der Musik im Rundfunk zeigen, wie der neue Staat den Wert der Klangempfindungen für das Volk einschätzt.

Das wirft die Frage auf, ob wir überhaupt fähig sind, unsere Klangempfindungen zu steigern — oder ob unsere Ohren schon voll ausgenutzt sind. Diese Frage geht darauf hinaus, ob die vom Ohr aufgenommenen Klangfolgen bei jedem Menschen ihren Weg zum Herzen finden, ganz gleich, ob eine besondere musikalische Begabung vorhanden ist oder nicht.

Die schöpferische musikalische Begabung geht eben so wie die nachschöpferische (Musikausübung) meist von einem qualitativ sehr feinen ererbten Gehör aus. Aber man findet lange nicht bei allen Musikern das sogenannte „absolute Gehör", das im Gegenteil sogar mit völliger Unmusikalität verknüpft sein kann. Musikalische Begabung ist weit weniger eine Frage des Gehörumfangs und der Gehörsfeinheit, als ein Problem des Klangwert-Bewußtseins. Das heißt, des sicheren Gefühls dafür, ob gleichzeitig auftretende Klänge (Akkorde) oder Klangfarben (Melodien) in der Mehrzahl der Zuhörer die Empfindung des Wohlklangs oder des Mißklangs erzeugen. Zweifellos ist das Klangwert-Bewußtsein eine ebenso

seltene Gabe, wie das Farbenwert-Bewußtsein und in hohem Grade, aber nicht unbedingt, vererbbar. Unsere Frage nach der Steigerungsmöglichkeit der Klangempfindungen aller Menschen, die kein angeborenes Klangwert-Bewußtsein haben, gliedert sich in zwei Teile:

1. die Klangempfindung selbst als Voraussetzung des Klangwert-Bewußtseins, und
2. das Klangwert-Bewußtsein als Voraussetzung der Musikalität.

Ist die Klangempfindung in unserem Volk während der letzten Jahre verfeinert worden? Die Antwort wird erstaunlich eindeutig, wenn wir beobachten, welche klanglichen Ansprüche die mehr als eine Million jährlicher Käufer von Rundfunkempfängern an die Apparate stellen. Bis zum Jahre 1934 fragte man beim Kauf eines Radioapparates hauptsächlich danach, wieviel Stationen er bringt, wie er trennt und ob er die Sender auch unter schwierigen Empfangsbedingungen gleichmäßig bringt. 1935 hieß es: „Musik wie noch nie!" — 1936: „Eine Welt voll Musik!" — und wenn wir auch heute noch nicht wissen, wie die Zielsetzung der neuen Empfänger 1937 lautet . . . das eine wissen wir ganz bestimmt: Es kommt auf die Naturtreue des Klanges an. Man fragt zuerst: „Wie klingt der Empfänger?" Leider haben die Menschen im allgemeinen ein erstaunlich schlechtes Klanggedächtnis. Der Techniker aber kann beweisen, daß in den letzten vier Jahren der Klang der Empfänger nicht nur einige hundert, sondern tausend Prozent besser geworden ist als früher. Die Technik folgt immer den Wünschen der Käufer. Wenn heute die Empfänger klanglich so ungemein gesteigert werden mußten, um Absatz zu finden, dann muß das Klangempfinden der Massen — und hier handelt es sich wirklich um Massen — ganz gewaltig gesteigert werden sein! Bei der Schallplatte und beim Tonfilm erleben wir übrigens genau die gleiche Steigerung der Ansprüche. Deshalb können wir mit Recht sagen: Das Klangempfinden des Volkes ist in ungeahntem Umfange gestiegen.

Viel schwerer zu beantworten ist die Frage der Steigerung des Klangwert-Bewußtseins, weil sie eine geistig-seelische ist. Damit, daß man Wohllaut von Mißklang unterscheiden kann und eine naturgetreue Musikwiedergabe von einer verfälschten, ist nämlich noch nichts bewiesen für eine gesteigerte Musikempfindung der Massen. Findet heute die Übertragung eines großen klassischen Musikwerkes durch den Rundfunk mehr aufnahmefähige Hörer als früher? Sind die Menschen heute besser in der Lage, in den musikalischen Bezirken Kunst von Kitsch zu unterscheiden? Geben ihnen die großen Werke der deutschen Musik mehr als früher?

Wenn man die ungeheure Wirkung der Opernveranstaltungen und der großen Sinfoniekonzerte der NS.-Kulturgemeinde und von „Kraft durch Freude" betrachtet, ist auch diese Frage unbedingt zu bejahen. — Wenn man dagegen eine Umfrage halten könnte, wieviele von den Rundfunkhörern bei der Übertragung einer Sinfonie wirklich zuhören, würde man wahrscheinlich eine erstaunlich kleine Zahl finden. Aber das beweist gar nichts gegen die Steigerung des Musikempfindens der Massen, sondern nur, daß der Einzelmensch vor seinem Rundfunkapparat noch nicht gut „hören gelernt" hat. Es ist nämlich viel schwerer, am Rundfunkapparat, auf sich allein gestellt, zur Freude an der musikalischen Kunst zu gelangen, als wenn man in der Oper oder im Konzert mit gleichgestimmten Menschen zusammen ist, wo schon die Umgebung und die Aufnahmebereitschaft der Mitmenschen eine seelische Einstimmung hervorbringt, die die Herzen für die Zauberwelt der Musik öffnet. Weil es im Heim soviel schwerer ist, an den Quell der Musik heranzukommen, dauert es natürlich viel länger, bis die große Masse auch hier zum Musikerfühlen kommen kann. Alles, was zu einem großen Ziel führt, dauert eben seine Zeit! Und was sind dagegen die paar Jahre, seit denen der Rundfunk wirklich jeden einzelnen Volksgenossen erfaßt? Es wird schon die Zeit kommen, wo die Hörer nach der klassischen Musik rufen, weil sie inzwischen gelernt haben, auch Musik zu erfühlen, wenn sie allein sind. Von Jahr zu Jahr steigert sich das Klangwert-Bewußtsein um ein klein wenig. Deshalb dürfen wir sagen: Das Musikgefühl des Volkes, die seelische Auswertung der Gehörseindrücke hat sich schon ein wenig verfeinert. Freilich geht dieser Prozeß viel, viel langsamer vor sich als die Steigerung der einfachen Klangempfindung, die immer dem Klangwert-Bewußtsein lange vorausgehen muß.

Somit hat die Technik die gewaltigen Mittel des Rundfunks, des Tonfilms, der Schallplatte und der Musikübertragungsanlagen nicht umsonst geschaffen. Schon in den paar Jahren, wo sie auf die Menschen einwirkten, erkennen wir nicht bloß eine bedeutende Steigerung des Klangurteils, sondern auch einen, wenn auch wesentlich kleineren Fortschritt im Musikempfinden. Diese beiden Eigenschaften aber werden in der kommenden Zeit in ganz gewaltigem Maße wachsen. Und es ist selbstverständlich, daß aus dem gesteigerten Musikgefühl aller heraus einmal tonschöpferische

Leistungen kommen müssen, die ein neues Zeitalter der klassischen Musik bringen werden.
So greift schließlich eine reine Technik dadurch, daß sie unseren Gehörssinn in einer Weise schult, wie kein Zeitalter je zuvor, in die geheiligten Gefilde der Kultur hinüber. Sie bereitet die Menschen für eine kommende Glanzzeit musikalischer Kunst vor. Die Natur hat den Menschen das unerhört feine Ohr und die aufnahmebereite Seele geschenkt. Die Technik aber ersann die wunderbaren Mittel, dieses feinste aller Sinnesorgane in wahrhaft allumfassender Weise zu Höchstleistungen zu erziehen. Und damit sühnt sie tausendfältig eine Schuld an unserem Ohr, die sie auf sich lud, weil sie das Leben der heutigen Menschen mit soviel Maschinenlärm erfüllt hat.

Ein lebendes Museum in Nürnberg

Besuch einer einzigartigen Musikinstrumenten-Sammlung

Der Gegenstand bringt es nun einmal mit sich, daß uns in den meisten Museen zwar interessante, aber doch tote Bruchstücke der Geschichte vergangener Zeiten gezeigt werden, die erst wir Beschauer in unserer Vorstellung zu einem Ganzen vereinigen und zu unserer lebendigen Gegenwart in Beziehung bringen müssen. Solche Sammlungen, die schon von sich aus einen deutlichen und wirklich zusammenhängenden Einblick in das Kulturleben unserer Vorfahren geben und deren Besitz darüber hinaus noch in vollem Gebrauch steht, sind höchst selten und so verdient eine Spezialsammlung dieser Art, das Musikhistorische Museum Neupert in Nürnberg, besondere Beachtung.

Die Erinnerung des Musikfreundes an Museen, welche die Tonkunst zum Gegenstand haben, ist meistens eine unerfreuliche, weil alles das, was dort bewahrt wird, im allgemeinen seinen Zweck nicht erfüllt. Verstaubte Flöten lehnen wie Stöcke in einer Ecke, Harfen sind unansehnliche Gerüste, die Violen hat der Wurm zerfressen und aus dem Innern klavierähnlicher Gebilde kommen einem die Saiten entgegengequollen. Wenn wir Erben dieser Stücke nicht auch große Musikfreunde wären, wir könnten all diese Möbel für Marterinstrumente halten, wie dergleichen einmal von einem Schriftsteller in humoristischem Grauen ausgemalt wurde. Das kommt eben daher, daß der Ton immer nur durch sich selbst veranschaulicht werden kann und, so spaßig das klingen mag, dem Hörlustigen mit einer Augenweide nicht gedient ist.

J. C. Neupert in Nürnberg war sich, besonders in seiner Eigenschaft als Klavierbauer, vollkommen bewußt, daß bisher keine Sammlung diesen Forderungen Rechnung getragen hatte und so baute er denn die seine nach neuen Gesichtspunkten auf, indem er nur solche Instrumente suchte und sammelte, bei denen es seiner kundigen Hand möglich war, sie dem Leben zurückzuschenken. So kommt es, daß sie jetzt alle beredtes Zeugnis abzulegen vermögen von der Zeit ihrer Erbauer.

Unermüdlicher und kostspieliger Idealismus hat hier aus allen Richtungen Material zusammengetragen, das heute in seiner Gesamtheit und Geschlossenheit einen kaum zu übertreffenden Einblick in die Entwicklung der Tasteninstrumente gibt. Ausgehend von den dumpftönenden Röhren- und Floßzithern primitiver Völker, über Polychord, Hackbrett und Psalterium, bekommt das Klavier seine erste feste Form im Klavichord, dessen leiser, bebender Ton in der Frühzeit intimer Hauskonzerte das Entzücken der Kenner gewesen ist. Dann nimmt es seinen weiteren Verlauf mit Cembali, Spinetten und Virginalen, von denen kostbare, reich geschnitzte und gemalte Stücke unter anderen aus dem Hause der Medici in Florenz gezeigt werden. Erst von ihnen ist unser heutiges Piano ein indirekter und durchaus willkürlicher Nachfahre, wie wir an dem ersten Tafelklavier der Welt, das um 1742 Johann Socher in Sonthofen verfertigt hat, erfahren. Indirekt nämlich, weil sich das Klavier mit seinem Hammermechanismus durchaus unabhängig von den bisherigen Tasteninstrumenten entwickelt und willkürlich, weil es bei der hohen Kultur und Ausdrucksfähigkeit des Cembalotones unbegreiflich scheinen muß, daß man ihm von nun als einem Instrument von viel geringerer Modulationsmöglichkeit den Vorzug gibt aus dem einzigen armseligen Grunde, weil man auf ihm mühelos piano und forte spielen kann. Aber die Entwickelung ist nun einmal nicht aufzuhalten und findet nach einer langen Reihe von Instrumenten der Zeit um Mozart, Beethoven und Schubert, nach Bastarden wie Nähtischklavieren und anderen liebenswürdigen Verirrungen, ihren einstweiligen und technisch großartigen Abschluß in unserem modernen Konzertflügel. In allerjüngster Zeit wird das entthronte Cembalo wieder in seine Rechte eingesetzt und es vereint nunmehr in sich mit der Gediegenheit,

Kraft und Schönheit seines silbrigen Tones alle neuen Errungenschaften und Erfahrungen der Klavierbaukunst.

Und nun denke man sich dazu, daß all diese das Hundert weit übersteigenden Instrumente durch die Reihe spielbar sind, sich so vollkommen in guter Ordnung befinden, als hätten sie eben erst das Haus ihres Herstellers verlassen und stünden nicht vor uns in einem durch die Jahrhunderte verblichenem Gewande. Musikfreunde aus aller Welt kommen hier zusammen, um durch die Klangfabre des Tones alter Originalinstrumente tiefer in die großen Kompositionen einzudringen, um einmal wenigstens zu hören, wie der vielbeschriebene Kielflügel des alten Sebastian Bach geklungen hat; sie wollen selbst einmal eines jener berühmten Silbermannschen Instrumente zum Tönen bringen, um sich vorzustellen, wie es gewesen sein mag, als der Thomaskantor dem Alten Fritz seine Kunst der Fuge vorspielte. Darüber hinaus zeigen sich diese alten Instrumente aber auch noch einem größeren Publikum: Fast jeden Monat sprechen sie bei feierlichem Kerzenlicht vor einem erlesenen Kreise die leise, aber eindringliche und unparteiische Sprache der Zeit, in der sie entstanden.

Eugen Kusch.

Flötenuhren und ihre Musik

Von Adolf Hinnrichs-Berlin

Dem Führer wurde zu seinem Geburtstag von der Stadt Berlin eine Flötenuhr geschenkt, die bei jedem Stundenschlag ein abgeschlossenes mehrstimmiges Musikstück ertönen läßt. Das Kunstwerk besteht im wesentlichen aus einer kannelierten Säule, die an der Vorderseite das Zifferblatt und oben eine quadratische Platte mit einer Vase als Verzierung trägt, sie ruht ebenfalls auf einem Plinthus und mit ihm auf einem hohlen Sockel, der mit der Säule eine Höhe von 2,50 Meter aufweist und im Innern das Geh- und Flötenwerk schützt.

Diese Kunstuhr wurde 1780 von dem Uhrenmacher Friedrichs des Großen, Meister Kleemeier, angefertigt, stammt also aus der Zeit des Rokoko und ist zwar nicht im äußeren Bau, wohl aber in ihrem Flötenwerk und -klang mit den drei Flötenuhren des fürstlich Esterházyschen Bibliothekars Niemecz zu vergleichen, der ein Freund Joseph Haydns war und von ihm eigens für seine Uhren komponierte Musikstücke erhielt. Daraus erhellt, daß wir es nicht mit dem viel später erfundenen Stahlfeder-Spielwerk zu tun haben, das heute als „Spieluhr" bezeichnet wird und ein ganz anderes Klangbild erzeugt, sondern daß wir eine regelrechte Miniaturorgel vor uns haben.

Bei diesen Kunstwerken setzt eine mit Feder- oder Gewichtsantrieb gebaute Uhr ein mechanisches Musikwerk in Bewegung, das aus einer mit Metallspitzen und -bögen besetzten Walze besteht, die, von dem Uhrwerk in Rotation versetzt, die Ventile der Orgelpfeifen für entsprechend kurze oder längere Zeit öffnet und so von einer „Windlade" aus, welche von einem Blasebalg versorgt wird, den Luftstrom in die Pfeifen hineintreten läßt.

Diese umfassen meist eine Skala in den 1. bis 3. gestrichenen Oktaven, und zwar chromatisch. Dabei kann man manchmal die sonderbare Feststellung machen, daß — für uns ohne Grund — mitten in der Baßtonskala ein Ton absichtlich fehlt (wie ich bei der Bearbeitung eines Menuetts für eine besonders große Walze einer Flötenuhr — jetzt im Privatbesitz in Öbisfelde — leider feststellen mußte), und damit eine nicht immer schöne Transposition aus der Originaltonart des fraglichen Stückes unvermeidlich ist.

Die oben erwähnten Niemeczschen Flötenuhren stammen nach einer Abhandlung von Dr. Schmidt (aus „Nagels Musik-Archiv", Verlag A. Nagel, Hannover) aus den Jahren 1772, 1792 und 1793. Die Flötenuhr von 1772 wurde von Haydn der Gemahlin seine Freundes, des Wiener Hofkapellmeisters Gaßmann, zur Taufe ihrer Tochter verehrt und befindet sich heute noch im Besitz einer Verwandten, Frau Paula Teubner-Reghem in Wien. Eines von ihren 16 Stücken, ein „Andante cantabile": „Der Dudelsack", bringt eine besondere Überraschung: die Melodie, die Beethoven 1796/97 als Russischer Tanz aus dem Ballett „Das Waldmädchen von Wranitzky" zum Thema seiner bekannten Klaviervariationen verwendete.

Die letzte der drei Uhren ist ein durch seine Geschichte besonders interessantes Instrument. Haydn selbst hat es seinem Gönner und Herrn, dem Fürsten Nicolaus Esterházy, zur Erinnerung verehrt, als er nach London reiste. Einer der Nachfolger des Fürsten verschenkte die Uhr, die nach längeren

Irrfahrten über London und Meran nach Wien gelangte, wo sie sich heute im Besitz des Barons von Veyder-Malberg befindet.

Besonders reizvoll ist die Flötenuhr von 1792, sie spielt jeweils zu jeder vollen Stunde eines ihrer 12 Stücke. Ehemals im Besitz der Fürsten Liechtenstein, zu denen Haydn ja besonders herzliche Beziehungen pflegte, ist sie heute Eigentum des Herrn Urban in Wien. Die Uhr ist als einziges der drei Instrumente mit einer richtigen gehenden Uhr verbunden, die schon äußerlich ein besonders schönes Schaustück darstellt. Im Gegensatz zu den Säulen-Flötenuhren steht hier das Zifferblatt kurz gestützt auf dem Kasten, in dem die Pfeifen wie bei allen Niemecz-Flötenuhren liegend angebracht sind. Diese kleinen und zarten Gebilde aus Birken- und Fichtenholz bilden ein einziges Register, nämlich gedeckt 4'; die Anzahl der Pfeifen variiert zwischen 17 und 29. Der Klang der Flöten ist von transparentester Zartheit; von seinem stillen und feinen Zauber geht eine ganz unirdische ruhevolle Heiterkeit aus. Die zarten Töne, wenn sie so plötzlich aus dem hölzernen Gehäuse hervordringen, vermögen uns gleichsam in eine Märchenwelt zu versetzen. Haydn muß wohl diesen Klangzauber besonders empfunden haben, denn die Zahl seiner Flötenuhrwerke ist bei weitem die größte. U. a. befindet sich unter seinen Handschriften auch das Finale seiner Zehnten Symphonie in freier Umarbeitung. Aber auch Mozart komponierte für das Modeinstrument des Rokoko und des Biedermeier („Ein Stück — Andante — für ein Orgelwerk in einer Uhr"), und Beethoven schrieb einen Marsch für eine Flötenuhr vom Anfang des 19. Jahrhunderts: „Grenadiermarsch, arrangiert von Herrn Ludwig van Beethoven". —

Wie schon gesagt, befinden sich diese Niemeczschen Wunderwerke noch heute in Wien im Privatbesitz. Flötenuhren sind aber auch noch andererorts vorhanden, im Privatbesitz sowie in Museen. Ein besonders wunderbares Werk steht im Staatlichen Museum zu Berlin. In erster Linie ist es zwar eine astronomische Kunstuhr, die 1791 von Meister Möllinger erbaut wurde und nicht nur Stunden, Minuten und Sekunden, sondern auch das Datum eines jeden Tages und die Wanderung von Sonne und Mond auf dem Zifferblatt anzeigt. Nicht minder wird aber auch das Ohr überrascht, wenn die Sonne untergeht und aus dem Innern der Uhr wundersame Flötenstimmen zum Nachtgesang einsetzen und beim Sonnenaufgang lockende Mozart-Weisen von feiner Zartheit ihr Morgenlied beginnen.

Es hätte nicht viel gefehlt, so wäre dies Wunderwerk im Jahre 1918 für immer zum Schweigen gebracht worden: Revolutionäre drangen in das Berliner Schloß, wo die Kunstuhr damals stand, zertrümmerten das unendlich feine Räderwerk, ohne sich um den Flötengesang zu kümmern. Die Uhr stand still, nachdem sie über 100 Jahre ihren Dienst pünktlich geleistet hatte. Viele Uhrenbaumeister meldeten sich in den folgenden Jahren und versuchten sich an der Wiederherstellung des Werkes, jedoch ohne Erfolg. Endlich machte sich unser Berliner Kunstuhrenbauer und -doktor, Meister Steggemann, an die Arbeit und blies nach 160 schweren Stunden kniffligen Wirkens der Uhr neues Leben ein.

Seitdem wandte mancher Uhren-Fachmann und Museumsdirektor seinen Blick nach der Helmholtzstraße (jetzt Berliner Straße) und klopfte an bei Meister Steggemann, um dessen kulturhistorische Uhrensammlung zu sehen: da tickt und tackt es, und horch! — plötzlich ertönen aus einer in Reparatur befindlichen Flötenuhr die Presto-Läufe der „Figaro"-Ouvertüre, die — leider — beim ersten ungehörigen Walzengeräusch wieder abgestoppt werden. Von der Werkstatt führt uns der Meister nebenan in die Ausstellung, und wir sind nicht wenig überrascht, als plötzlich eine italienische Standuhr dort in der Ecke beim Stundenschlag eine besondere Überraschung hervorzaubert: wundersame Melodien aus Verdis Oper „Aïda". Sie beeindruckten so den Hörer, daß er gar nicht empfindet, eine Bearbeitung und nicht eine Originalkomposition für das Flötenwerk vor sich zu haben. Hier, wie bei den meisten Uhren, wird das Gehwerk und die Orgelwalze noch mittels eines Gewichtes in Betrieb gehalten. Einige arbeiten aber auch schon auf die modernste Art der Technik, denn sie nehmen die Zeit und Antriebskraft über ein winziges Motörchen aus der Steckdose. Das Werk schaltet elektrisch die Musik ein, welche obendrein auch noch innerhalb einer Stundenzeit durch einen Druck auf einen Knopf zum Spielen gebracht werden kann.

Hier in der Werkstatt erstand nun auch, erneut in Aussehen und Inhalt, die Flötenuhr für den Führer, und hier erklangen auch zum erstenmal aus ihrem geheimnisvollen Innern die alten Melodien vom „Wächterruf" und „Sandmännchen", die lieblichen Schalmeiklänge des Hirten aus „Tannhäuser" und der bedeutsame „Waldvogelruf" aus „Siegfried". — Hörte man da nicht im Geist die Holzbläser des Wagner-Orchesters!

Leipziger Musiktage 1937

Um die Musik der Gegenwart zu fördern, ist von der NS.-Kulturgemeinde und der NSG. „Kraft durch Freude" in Leipzig erstmalig der großzügige Versuch gemacht worden, in einem fünftägigen örtlichen Musikfest das Schaffen zeitgenössischer einheimischer Komponisten der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die „Leipziger Musiktage 1937" waren eine gewaltige Leistungsschau für die schaffenden Musiker Leipzigs: in acht Veranstaltungen kamen 57 Werke (darunter zahlreiche Uraufführungen) von 35 lebenden Leipziger Komponisten zu Gehör. Alle musikalischen Gebiete waren berücksichtigt worden, von der sinfonischen Orchestermusik, Chor- und Kammermusik bis zur Volks- und Unterhaltungsmusik; lediglich die im Gesamtplan vorgesehene Opernaufführung („Schlaraffenhochzeit" von Sigfrid Walther Müller) mußte wegen Erkrankungen im Opernpersonal ausfallen.

Ein kulturell bedeutsamer Ausschnitt aus der heutigen deutschen Musikproduktion wurde hier — begrenzt auf den Umkreis einer einzigen Stadt — geboten. Vor allem zeigte es sich, daß in Leipzig viele gesunde musikschöpferische Kräfte sich regen. Neben bereits bewährten Tonsetzern trat manches beachtenswerte junge Talent zum ersten Male auf den Plan und die Vielseitigkeit des durch keine stilistische Mode oder Schule eingeengten Musikschaffens war ein Zeichen dafür, daß die heutige Musik den l'art pour l'art-Standpunkt verlassen hat und sich immer mehr in den Dienst des Volksganzen stellt.

In der Kammermusik tritt heute eine starke Vorliebe für die Verwendung des Bläserklangs in Erscheinung. Joachim Kötschau (Divertimento für Flöte, Klarinette und Fagott), Curt Beilschmidt (Alpenquintett für Bläser), Helmut Meyer von Bremen (D-Dur-Quintett für Streicher und Klarinette) geben hier mit trefflichem Können manche neue Ausdrucksmöglichkeiten. Mit sicher beherrschtem Rüstzeug und frischer Gestaltungsfreude schaffen auch Hellmuth Bräutigam (Serenade für Streichtrio) und Fried Walter (Streichquartett cis-Moll). Neue Klaviermusik war vertreten durch Hermann Barge, Walter Niemann, gute Beiträge lyrischer Liedkunst brachten Harry Ziems, S. W. Müller, Ernst Smigelski, sowie in zwei größeren Liederzyklen Hellmuth Franke und Hans Ludwig Kormann. Eine volle Veranstaltung war der Musik für Volksinstrumente eingeräumt; hier hörte man in verschiedensten Zusammenstellungen (Zupf- und Bandonienorchester, Zitherquartett u. a., teils mit Gesang und Soloinstrumenten) gute Originalkompositionen, die der Gemeinschafts- und auch der Hausmusik viele Anregungen geben. Ein Werkkonzert in einem Leipziger Betrieb bot weiter eine Fülle neuer Unterhaltungsmusik für Orchester.

Das Konzert im Landeskonservatorium brachte neben der „Introduktion und Chaconne" für Orgel und Orchester von dem im Vorjahre verstorbenen Karl Hoyer als Schlußstück eine glanzvolle Wiedergabe (Institutsorchester unter Walther Davisson) der „Partita" von Joh. Nep. David, die sich immer mehr als eines der bedeutendsten Orchesterwerke der Gegenwart herausstellt. Im übrigen gehörte dieser Abend dem Chorschaffen, vorwiegend von Lehrkräften des Konservatoriums. Meisterlicher Satz paarte sich mit modernem Stilwillen in Chorliedern von Hans Grisch, Hellmuth Franke, Hermann Grabner, sowie geistlichen Gesängen von Herm. Ernst Koch, Grabner, Reinhold Oppel. Der von Johann Nepomuk David geleitete Chor des Konservatoriums erwies sich dabei als ein leistungsfähiger und vollendet geschulter Vokalkörper.

Von den zwei großen Orchesterkonzerten im Gewandhaus enthielt das erste die ganz nach innen gerichtete „Sinfonische Fantasie für Violine und Orchester" (Solovioline: Max Krämer) von Paul Hungar und drei in kunstvoll kontrapunktisches Geflecht gefaßte Gesänge für Sopran (Solo: Anny Quistorp) aus der sinfonischen Kantate „Unter der Sonne" von Helmut Meyer von Bremen. Einen großen Treffer bedeutete der chorische Hymnus „Glaube, Wille, Arbeit, Werk und Gott" von Georg Kießig. Dieses nach Worten von P. Christophorus vertonte Werk, volkstümlich und kernig gehalten, einfach und doch mit meisterlicher Kunst geschrieben, atmet so recht den Geist unserer Zeit und wurde bei vorzüglicher Aufführung (Riedel-Verein unter Prof. Max Ludwig) ein sehr großer Erfolg. Den stärksten Eindruck dieser Musiktage aber hinterließ die Uraufführung der 8. Sinfonie von Hermann Ambrosius. Hier ist Wollen und Können, dichterische Kraft der Erfindung und formale Technik aufs schönste vereint. Das zweite Orchesterkonzert begann mit zwei volkstümlichen Werken. Karl Thieme schlägt in seiner „Festlichen Musik" einen derb-kräftigen Bauernton an, während Hermann Grabner in der „Alpenländischen Suite" mit urwüchsigem Humor

und einem bisweilen das Groteske streifenden Realismus ein Stück Tiroler Volkstum Musik werden läßt. Eine „Musik für Klavier und Orchester", vom Komponisten Hans Polack selbst gespielt, brachte in feinsinniger Musizierfreudigkeit hierzu einen entspannenden Gegensatz. Zum Schluß erlebte eine Sinfonie von Theodor Blumer ihre Uraufführung. Kunstvoll gekonnte Satztechnik, klangsinnliche Instrumentation, von romantischem Schwung beseelte Melodik, eine flüssige, in den Finale-Variationen besonders witzige Kontrapunktik, geben seiner Musik durch die Fülle feinmusikalischer Einzelheiten viele fesselnde Reize.

Das erste dieser Orchesterkonzerte wurde von Theodor Blumer geleitet, der mit nie versagender künstlerischer Schlagfertigkeit für den plötzlich erkrankten Hans Weisbach eingetreten war. Die Leitung des letzten Konzerts hatte der Präsident der Reichsmusikkammer, Professor Dr. Peter Raabe, übernommen; durch seine überragende Persönlichkeit wurde nicht nur dem Abend ein besonderes künstlerisches Gepräge verliehen, sondern auch die Bedeutung dieser Tage für das gesamtdeutsche Musikschaffen unterstrichen. Als Ausklang der „Leipziger Musiktage" hielt der Präsident am folgenden Tage vor der Kreismusikerschaft Leipzig einen aufschlußreichen, fesselnden Vortrag über Aufgaben und Arbeit der Reichsmusikkammer.

Die Ausführung der Musikveranstaltungen lag in Händen des Reichssenders Leipzig und der Reichsmusikkammer, Fachschaft 1, Gau Mitte; eine große Zahl heimischer Künstler und Instrumentalvereinigungen hatte sich zur Verfügung gestellt, vor allem aber bewährte sich das Leipziger Sinfonieorchester in vielfältiger Betätigung wiederum als ausgezeichneter Instrumentalkörper. Der gute Besuch aller Veranstaltungen zeigte die Aufgeschlossenheit für neue Musik und das Interesse des Publikums an diesen Musiktagen, mit deren Durchführung sich Leipzig aufs neue zu seiner alten musikalischen Überlieferung im Sinne eines gesunden Fortschritts bekannt hat.

Wilhelm Jung.

Eindrücke aus Florenz und Cremona

Musikfestspiele, ein Musikkongreß und Ausstellungen

Im faschistischen Italien, das sich schon im 15. Jahr seiner Erneuerung befindet, wird die Musikpflege auf eine immer breitere Basis gestellt. Nach zweijähriger Pause wurde in Florenz wieder ein internationaler Musikkongreß durchgeführt, der seine Ausrichtung von dem italienischen Akademiker Hugo Ojetti erhielt. Er ist eine Persönlichkeit, die nicht nur die Kunstübung seines Landes mitbestimmt, sondern er bemüht sich auch um die Festigung der internationalen Beziehungen auf kulturellem Gebiet. Der Kongreß zeichnete sich durch eine prägnante Themenstellung aus: es ging um die Frage des Verhältnisses von Publikum und Musik.

Die Vielgestaltigkeit des Problems löste eine Vielheit von Meinungen aus, und es wurde viel Kluges und manches weniger Kluge gesagt, wie das bei Kongressen stets der Fall zu sein pflegt. Die Zusammensetzung der Teilnehmer schloß eine Einheit des Standpunktes von vornherein aus, weil der Jude hier die Rolle weiterspielen durfte, die ihm ehemals bei uns so sehr lag. Da konnte Darius Milhaud aus Paris Richard Wagner begeifern, da sprach ein zweckbetontes Weltbürgertum aus den Referaten manches seiner Rassegenossen. Man ging ohne eigentliches Ergebnis auseinander, trotz wertvoller Anregungen seitens der vertretenen Komponisten, Wissenschaftler und Musikkritiker. Man vermißte eine Nutzanwendung, wie sie allerdings nur in autoritär geführten Staatswesen möglich ist, wo ein als richtig erkanntes Prinzip auch ohne Hemmungen in die Tat umgesetzt werden kann.

Der Kongreß war in seinem Ablauf bemerkenswert, weil er aus Kurzreferaten bestand, deren Dauer zwischen 10 und 30 Minuten lag, so daß im wesentlichen nur Ergebnisse formuliert werden konnten, deren Entwicklung und Begründung allenfalls anzudeuten war. Diese Form hat ihr Gutes, ohne daß ihre ausnahmslose Anwendung gutgeheißen werden soll. — Die Komponisten bevorzugten eine mehr feuilletonistische Darlegung ihrer Meinungen. Paul Hoeffer, einer der deutschen Redner, legte ein Bekenntnis zum Konzertsaal ab, und er warnte vor der Überschätzung der Laienmusik. „Aber ich glaube", so sagte er, „daß das Konzert in seinem heutigen Ansehen in einer großen Gefahr schwebt, und daß die musikalische Laienbewegung mit dazu berufen ist, die große Kluft zwischen Musiker und Publikum zu überbrücken." Damit rührt Hoeffer an eine Grundfrage: die Gewinnung eines Nachwuchses für die Konzertsäle.

Alfred Casella sprach als politischer Musiker,

denn er forderte die Mitarbeit des Musikers an der neuen sozialen Ordnung, „die neue Beziehungen zwischen Volk und Musik und damit neue Kunstformen schaffen wird". Als die Ursache der zwischen dem Hörer und der neuen Musik bestehenden Mißtrauensphäre bezeichnete er die Tatsache, daß die Komponisten in den letzten zwanzig Jahren zu viel „polemische und experimentelle Musik" geboten haben (wobei Casella als Schaffender selbst nicht ausgenommen werden kann). Heftigen Widerspruch löste sein Angriff gegen Rundfunk und Schallplatte aus, die Casella als kunstschädigend hinstellte. Dieser Vorwurf trifft nicht die Institutionen als solche, sondern allenfalls die von den Rundfunkgewaltigen und der Industrie angewandten Grundsätze. — Malipiero setzte sich mit der Frage auseinander, ob eine echte Kunst vorsätzlich volkstümlich geschaffen werden könne. Er kam zu dem Ergebnis, daß nur die Zeit zeigen könne, ob eine Kunst volkstümlich sei oder geworden ist.

So erörterte man in einer langen Folge von Referaten Probleme der Oper, der absoluten Musik, des Rundfunks (hier war der musikalische Leiter des Reichssenders Frankfurt, Hans Rosbaud, mit einem fundierten Vortrag vertreten) und des Tonfilms.

Daneben liefen die Veranstaltungen des Florentiner Maggio musicale (der musikalische Mai), die in den Darbietungen neuer Musik eine publikumfremde Linie hielten. Da gab es Alfred Casellas Opernmysterium „Die Erschließung der Wüste", ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium, das die Ereignisse in Abessinien künstlerisch zu gestalten versucht. Darin singen die Felsen, die Blumen, die Natur. Eine Schar Flieger erobert im Kampf mit den Eingeborenen das Land und nach dem Sieg schaffen sie zusammen mit den friedlichen Bewohnern eine neue Gemeinschaft, die den Anfang einer neuen Kultur bildet. Casella ist ein Meister in allem Handwerklichen, aber seine Musik legt sich auf eine intellektuelle Haltung fest, die einem naiven Hörer nicht nur durch die klanglichen Härten den Zugang versperrt. Die Italiener entschieden das Schicksal der Uraufführung durch erbarmungsloses Pfeifen. Zu allem Unglück war die Einstudierung noch sehr unzulänglich im regielichen Aufbau, während dem Dirigenten Anton Guarnieri eine saubere musikalische Wiedergabe zu danken war. Anschließend gab es einen köstlichen Rossini-Einakter, ein Jugendwerk „Il Signor Bruschino", wo die Typen der alten Buffooper ein lustiges Spiel entfesselten. Mit einer hervorragenden Besetzung, an der Spitze Giuseppe de Luca, Ines Alfani Tellini und Vincenzo Bettoni, erzielte der Spielleiter Anton Bragaglia jene Gelöstheit, die einer solchen Oper erst zur vollen Wirksamkeit verhilft. Der gewaltige Raum des neu errichteten Städtischen Theaters war für die intimen Wirkungen leider viel zu groß.

Unter Victor de Sabata gab es Verdis „Othello". Eine unerhört disziplinierte Wiedergabe, die eine restlose Erfüllung der Vorschriften Verdis brachte, ein Musizieren aus seinem Geist, brachte auch hier trotz einer lahmen Spielleitung einen denkbar nachhaltigen Eindruck zustande. Sabata trieb die Genauigkeit auf einen Gipfel. Er hält die Zeitmaße mit metronomischer Strenge durch und vieles in der Partitur erhält plötzlich ein Leben wie kaum je in einer Aufführung. Im ersten Akt übt er weise Zurückhaltung, weil sonst leicht alles Folgende in der dramatischen Wirkung hinter diesen Höhepunkten zurückbleiben würde. So zieht sich eine innere Spannung durch das Werk, die wiederum nur mit einer Desdemona vom Range Maria Caniglias zu halten ist. Die lyrischste Szene mit dem Lied von der Weide wurde durch diese Stimme ein Höhepunkt im Sinne des Dramas. Ein Othello von Format war Francesco Merli und Mariano Stabile trat als ein dämonischer Jago hinzu.

In bunter Folge hörte man moderne Musik. Der Schönbergkreis kam mit Alban Bergs Violinkonzert zu Wort. Wir können ihm in diese abstrakte Region nicht folgen, und auch der Versuch, volkstümelnde Elemente in das Tönebabel einzubauen, bleibt steril. Selbst ein Choralthema („O Ewigkeit, du Donnerwort" in der Fassung der Bachkantate) erscheint im vierten Teil. Es wird kontrapunktisch verarbeitet, aber in einer unproduktiven Manier, die eine Anerkennung solcher Musik als Kunst verbietet. Uns entgeht wirklich nichts, wenn diese Musikrichtung bei uns kaum noch in den Konzertsälen vertreten ist.

Während die Italiener Giuseppe Rosati und Luigi Dallapiccola wenig Überzeugungskraft besitzen, trat in Goffredo Petrassi ein gesunder junger Musiker, der in seiner Unbekümmertheit manche Eigenwilligkeit besitzt, auf die er an sich ein gutes Recht hat. Er weiß anscheinend noch nicht genau, wo sein Weg hinführt, und er unterscheidet wohl auch nicht klar, wo die musikalische Hochstapelei jüdischer Intellektueller in der Musik anfängt. Aber in ihm steckte die Gesundheit der Jugend. Seine auffällige formale Gebundenheit ist bemerkenswert. Der 1. Satz seiner „Musik für Orchester" bleibt noch in dem modischen Fugatostil hängen, der uns vor wenigen Jahren interessant erschien. Das Adagio erhebt sich zu sinfonischer Größe. Man kann diesen Musikstil flächig, ja, heroisch

nennen. Aus einer solchen Begabung kann die Musik einer starken, marschierenden Nation kommen. Petrassi huldigt einem unromantischen Musikideal, was so recht aus dem aufreizenden Schlußmarsch hervorging.

Ein scheußlich klingendes Hochzeitsgedicht in Tönen präsentierte der in der Schweiz lebende Russe Igor Markevitch. Der „Liebesgesang" entstand anläßlich seiner kürzlich erfolgten Heirat. Markevitch schwankt zwischen Romantik und Sachlichkeit. Der äußere Aufwand wird ohne ersichtliche Notwendigkeit überssteigert.

Die Stadt Cremona hatte eine Einladung zur Durchführung des zweiten Teils des Kongresses ergehen lassen, damit auf diese Weise die großzügigen Feiern und Ausstellungen anläßlich des 200. Todesjahres von Anton Stradivari diesem Kreise zugänglich gemacht würden. In Cremona ist eine Sammlung der schönsten Instrumente aus der Werkstatt von Stradivari aus aller Welt zusammengekommen. Die kostbaren Stücke sind in einer einzigartigen Ausstellung zu bewundern. Der moderne Geigenbau ist daneben nicht vergessen worden; ihm ist ein eigenes Ausstellungshaus gewidmet. Das Städtische Museum hat in einem gut aufgebauten Raum das Werkzeug des berühmtesten Geigenbauers der Stadt zusammengestellt. In großen Schränken sieht man die aus Papier geschnittenen Entwürfe, die Abmessungen und dazu das Handwerkszeug von Anton Stradivari.

Unvergeßlich wird ein Abend in dem schönen Pochielli-Theater bleiben, der ein Konzert auf authentischen alten italienischen Streichinstrumenten brachte. Man hatte die besten Spieler aus ganz Italien zusammengeführt, so daß die aufgeführten Werke von Bach, Corelli, Vivaldi und Boccherini in ungeahnter klanglicher Pracht erklangen. Den Höhepunkt bildete eine Suite für Viola d'amore und Orchester mit Paul Hindemith als Solist. Der Künstler wurde so gefeiert, daß es fast zu einer Wiederholung des Werkes gekommen wäre. Am Schluß des Konzerts mußte sich der Dirigent Anton Guarnieri wenigstens zur Wiederholung von zwei Sätzen aus dem Quintett in C-Dur von Boccherini entschließen.

Das ist nur ein Ausschnitt aus einer Fülle von hochstehenden Veranstaltungen, unter denen eine Tristan-Aufführung in deutscher Sprache in Florenz durch das Münchner Staatstheater, das sogar sein Orchester mitgebracht hatte, für uns besondere Bedeutung besitzt. Die Aufführung unter Elmendorff wurde bejubelt.

Herbert Gerigk.

Musik im Grenzland

Erfreulicherweise schenkt man im Reiche dem ostpommerschen Lebensraume jetzt größere Beachtung. Man begreift, daß ein Unterschied besteht zwischen dem einst mit leiser Ironie behandelten „Hinterpommern" und dem Grenzland von heute, das einen zähen Kampf um sein deutsches Volkstum führt. Ein Kampf, dem man in der Systemzeit leider gar keine Beachtung schenkte. Inzwischen ändern sich die Dinge, wie schon die Gründung einer Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg beweist. Ähnlich der schlesischen Halbinsel ragt die östliche Ecke Pommerns vor, nur nach Westen hin offen, abgeschnitten durch die unerträgliche Grenzziehung des Versailler Diktates vom kulturell lebhaften Danzig und Ostpreußen. Rund 200 Kilometer liegt die Provinzhauptstadt Stettin entfernt. Um so stärker wird von Jahr zu Jahr das Grenzlandbewußtsein, um so wichtiger wird für diesen verkehrstechnisch etwas stiefmütterlich bedachten Landstrich ein bodenständiges Kulturleben.

Es ist eine Eigentümlichkeit für Ostpommern, daß dieses kulturelle Leben seine besten Stützen in der bildenden Kunst und in der Musik findet. Sie sind die Ansatzpunkte für eine Entwicklung, die hauptsächlich von der NS.-Kulturgemeinde vorangetragen wird. Die fruchtbarsten Wirkungen hatte bisher die Musikpflege, von der hier die Rede sein soll. Die Stadt Stolp, — mit ihren fast 50 000 Einwohnern der wirtschaftliche, geographische und geistige Mittelpunkt des Grenzlandes — hat in den Jahren seit der Machtübernahme einen erfreulichen Aufschwung seines Musiklebens zu verzeichnen. Sie dankt das einmal dem Komponisten Ernst Baeker, der in der Vorkriegszeit mit Erfolg in Berlin wirkte und nun seit 15 Jahren in Stolp als Musiklehrer lebt. Konzerte mit seinen Kompositionen standen nicht selten — so auch im vergangenen Winter im Mittelpunkte des Erlebens. Zum anderen aber hat die Veranstaltung der „Ostpommerschen Musikfeste", die im Jahre 1934 eingeführt wurden, die Entwicklung stark beeinflußt. Damals wurde zum ersten Male in der Nachkriegszeit wieder ein Sinfonieorchester zusammengestellt, das bald darauf als Theaterorchester festen Fuß fassen konnte. Nachdem in Stolp auch ein Gaumusikzug des Reichsarbeitsdienstes aufgestellt wurde, — ein

Trompeterkorps des Kavallerie-Regiments Nr. 5 war bereits vorhanden — konnte das Orchester auf jede gewünschte Stärke gebracht werden. Seitdem wurden in jedem Winter wieder Sinfoniekonzerte durchgeführt, die sich steigender Beliebtheit erfreuten und in der vergangenen Spielzeit 1936/37 eine Leistungsebene erreichten, die Stolp bisher kaum verzeichnen konnte. Der junge, begabte Kapellmeister Günther Schmidt-Jescher war es, der den Klangkörper immer mehr ausfeilte und Solisten von Rang heranziehen konnte. Sein Erfolg bestimmte das Städtische Amt für Musikpflege, ihm in diesem Jahre auch die Leitung des 4. Ostpommerschen Musikfestes zu übertragen, nachdem der bisherige Dirigent, der um die Grenzlandkultur sehr verdiente Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug so plötzlich verstarb. Mit Kullenkampff, Edwin Fischer und Domgraf-Faßbaender als Solisten wurde das Fest ein Ereignis im Grenzland, das zahlreiche Besucher aus allen Kreisen Ostpommerns nach Stolp führte.

Einen nicht geringen Aufschwung hat auch der Konzertbetrieb genommen, der von der NS.-Kulturgemeinde nach dem Zusammenbruch eines privaten Unternehmens durchgeführt wurde. Es genügt, die Namen einiger Solisten zu nennen, die im vergangenen Winter in Stolp konzertierten: Hans Martin Theopold, Prof. Hermann Diener und sein Collegium musicum, Inger Karén, Franz Sauer und Marcell Wittrisch. Das Stadttheater brachte neben Operetten zwei saubere Opern-Aufführungen: Lortzings „Waffenschmied" und Puccinis „Madame Butterfly". Hans Pfitzner dirigierte außerdem in der Eröffnungsvorstellung seine Musik zu Kleists „Kätchen von Heilbronn". Gaumusikzug und Trompeterkorps führten volkstümliche Konzerte durch. Und endlich bahnten sich entwicklungsfähige Beziehungen zur Hochschule für Lehrerbildung in Lauenburg an, die über ein gutes Studenten-Orchester und einen ausgezeichneten gemischten Chor unter der Leitung von Prof. Spreckelsen verfügt. Sie gastierten mit Händels „Cäcilien-Ode" in Stolp.

Mit diesen Erfolgen dürfen wir uns natürlich nicht begnügen. Wir brauchen in Stolp endlich einen gemischten Chor! Vorarbeiten zu seiner Gründung sind bereits geleistet. Auch müßte etwas zur Erhaltung des Orchesters getan werden, solange die Frage offen ist, ob das Theater in der bisherigen Form bestehen bleibt. Die beste Lösung wäre wohl die Bestellung eines städtischen Musikdirektors, der alle musikalischen Kräfte zusammenfassen und betreuen könnte. Vielleicht ließe sich ein Stamm von Musikern in einem städtischen Kammer-Orchester weiter beschäftigen. Hier geht es um wichtige Entscheidungen, denen man im Reich nicht weniger Interesse entgegen bringen darf als in Stolp.

Dr. Max Maaß, Stolp.

Händels „Radamisto"

Uraufführung einer neuen Bühnenbearbeitung in Düsseldorf

Georg Friedrich Händels im Jahre 1720 in London zum ersten Male aufgeführter „Radamisto" blieb anläßlich seiner ersten deutschen Aufführung bei den Göttinger Händel-Festspielen 1927 ohne ein weiterreichendes Echo. Die Ursache dieser Fehlwirkung liegt nicht in Händels Oper begründet, die als hohes Lied der Gattenliebe die ethische Idee von Beethovens „Fidelio" vorwegnimmt und in die barocke Pracht einer einzigartigen musikalischen Schlagkraft kleidet. Die vor zehn Jahren herrschende Händel-Renaissance hatte durch ihre einseitige Propaganda die guten Absichten der Wiedergewinnung dieses nach Alfred Rosenbergs Worten heroischen Wikingers der Musik für das Theater ins Gegenteil verkehrt und als zeitbedingte „Mode" ein mehr oder weniger verdientes Fiasko erlebt. Dabei ist der „Radamisto" ein bis an den Rand mit echter Dramatik geladenes Werk.

Die im Kern den Annalen des römischen Geschichtsschreibers Tacitus entnommene Fabel schildert das Schicksal von Radamisto und seiner Gattin Zenobia, der Tiridate, der Armenierfürst, nachstellt. Aber Zenobia bleibt ihrem Radamisto in unwandelbarer Liebe zugeneigt, wie Polissena, Tiridates Weib, sich den Liebesbeteuerungen von Tigrane, des Fürsten von Pontus, verschließt. Tiridate gebärdet sich als wilder Tyrann, der durch einen Krieg vergeblich sein Ziel zu erreichen trachtet. Am Schluß lösen sich die Konflikte harmonisch auf und beide Paare schließen Frieden miteinander.

Anders in der Düsseldorfer Neufassung, für die Eduard Martini, Hubert Franz und Helene Buths verantwortlich zeichnen. Helene Buths besorgte die Übersetzung des italienischen Originaltextes von Nicola Haym. Im ganzen wird diese Übertragung dem deutschen Sprachgefühl gerecht, wenn auch nicht alles von dem Ohr des Zuhörers als natürlich empfunden werden kann. „Ich darf daran nicht denken, daß dein Herz du mir willst

schenken" — erklärt Polissena dem um sie werbenden Tigrane. Das klingt nicht schön.

Das Verdienst, die Oper in einer von aufopferndem Einsatz getragenen Aufführung zu neuem Leben erweckt zu haben, wird beschattet durch eine gewisse „Freiheit" der Bearbeitung, die mit den Grundgesetzen der Werktreue nicht mehr in Einklang steht. So wurde u. a. der Schluß der Oper willkürlich geändert. Tiridate wird erschlagen und Polissena reicht Tigrane die Hand. Weiter wurden, um eine „Symmetrie der Aktschlüsse" zu erreichen, Duettsätze aus den Opern „Rodelinde" und „Berenice" eingefügt. Ob der „Radamisto" damit bühnenwirksamer geraten ist, ist eine Frage, die getrost offen gelassen werden kann. Wer den Grundsatz vertritt, daß in der Kunst der Zweck die Mittel heiligt, wird der Operation des Bearbeiterkollegiums ohne Zweifel zustimmen.

Händel zu singen ist eine Kunst, der heute nur noch wenige Opernsänger gewachsen sind. Elisabeth Höngen erfüllt den Händelstil in großartiger Form. Ihre Zenobia besitzt das Eigenleben der aus Seele und Kehle strömenden Ausdruckskraft eines leidenschaftlichen, von edlem Affekt getragenen Gefühls. Auch Erna Schlüters Polissena meisterte die Arien mit wirklicher gesanglicher Schönheit. Josef Lindlar war als Tiridate ein ins Opernhafte übertragener Richard III., der seine brutalen Exzesse stimmlich überzeugend einkleidete. Alfred Poell entwickelte die Titelpartie aus der dramatischen Situation in heldischer Haltung. Das Durchhalten der Tonhöhe gelang ihm nicht immer. Henk Noort als Tigrane und Walter Hagner als Vater Radamistos entsprachen dem bedeutsamen Gesicht der Aufführung, für die Paul Walter Szenenbilder von wuchtiger Monumentalität geschaffen hatte. Eduard Martini am Pult und Hubert Franz als Spielleiter übertrugen ihre in der Bühnenarbeit dokumentierte Gemeinschaftsarbeit auch auf die Aufführung. Das Orchester musizierte mit hervorragender klanglicher Klarheit. Die Oper wurde mit lebhaftestem Beifall aufgenommen.

Friedrich W. Herzog.

Hansheinrich Dransmanns „Sinfonische Musik"

Uraufführung in Düsseldorf

Hansheinrich Dransmann hat sich mit seiner komischen Oper „Münchhausens letzte Lüge" und dem Chorwerk „Einer baut einen Dom", das als erster gelungener Vorstoß in den Erlebnisraum politischer Bekenntnismusik und musikalische Spiegelung des Aufbruchs der Nation den Charakter eines Zeitdokuments besitzt, als Komponist von eigener Prägung ausgewiesen. In der großartig hingesetzten und durchgeführten Fuge des Oratoriums zeigte Dransmann eine Beherrschung der monumentalen Form, die dem anspruchsvollen Vorwurf durch den Einsatz eines schlagkräftigen Einfalls gerecht wurde.

Die „Sinfonische Musik für Orchester" ist wieder ein im Persönlichkeitsausdruck erfrischendes Stück zeitnaher Tonsprache, fest und geschlossen im Bau und energieerfüllt im Rhythmus. Dransmann hat sich mit ihm endgültig von der Richard-Strauß-Nachfolge und ihrer Klangschwelgerei gelöst und zu einem persönlichen Stil gefunden, dessen Merkmale Können und Ehrlichkeit sind. Alles Gemachte und künstlich Konstruierte ist unwahr, weil es keinem inneren Müssen entspringt. Dieses Werk wächst organisch aus einem ausgedehnten und weitgeschwungenen Hauptthema, das als künstlerisches „Material" seine individuelle Herkunft nicht verleugnet.

Der erste mäßig bewegte Satz ist ein ausgewachsener Sinfoniesatz über das Hauptthema und zwei Nebenthemen. Wenn die drei Themen am Schluß zusammenkommen, geht es sehr lebendig und — laut her. Hämmernde Triolenakzente wirken dabei als aufrüttelndes Element. In der Grundhaltung ist dieser Kopfsatz ernst und männlich. Sehr ruhig und melodiös ist der Mittelsatz gehalten; schlichte Empfindung spricht aus der zuerst von den Holzbläsern angestimmten sanglichen Linie, die von einer fast schubertschen Volkstümlichkeit ist. Der sehr lebhafte Schlußsatz ist ein scharfes Allegro, das sich in ein rasantes Tempo steigert. Hier beweist der Komponist, daß die sogenannte Linearität kein bloßes Konstruktionsprinzip zu sein braucht, sondern sehr wohl der gültige Ausdruck eines musikantischen Spieltriebs sein kann. Strenge der Form und Großzügigkeit des Gestaltens schließen einander nicht aus.

Generalmusikdirektor Hugo Balzer gab der Uraufführung eine werkgerechte und impulsiv vorwärtsstürmende Deutung, die mit Recht lebhaften Beifall fand. Das Orchester folgte seiner glücklich inspirierten und temperamentvollen Stabführung mit virtuosem Schwung.

Friedrich W. Herzog.

Musikchronik des deutschen Rundfunks

Funkmusikalische Auslese

Berlin (21. April) sendete ein einstündiges Abendkonzert, bei dem Hans Pfitzner eigene Werke sowie die 8. Beethovensinfonie dirigierte. Von den beiden ersten Werken, die ihrer Entstehung nach das Schaffen Pfitzners umfassen, hörten wir zuerst das Scherzo für Orchester, das der Komponist mit 18 Jahren schrieb, — ein Werk mit einer bemerkenswerten rhythmisch-motivischen Geschlossenheit, die der Gesamtanlage einen sehr einheitlichen Charakter verleiht und selbst da, wo der Scherzo-Charakter durch mannigfach gesteigerte Durchführungen verbreitert wird. Thematische Konzentration und eine schwungvolle Fantasie bilden immer wieder das musikalische Gleichgewicht. Ganz anders gebaut ist das vor ca. 2 Jahren geschriebene Cello-Konzert, dessen Solopart Adolf Steiner ganz hervorragend mit gebundenem Ton vortrug. Es besteht aus einem Satz, der die verschiedenen Formelemente umspannt und dabei die lyrische Kantilene als vereinheitlichende Grundlage hervortreten läßt. Solocello und Orchesterpart sind in sehr eigener Weise miteinander verflochten; man möchte gleichsam von einem kontrapunktischen Verhältnis sprechen im Dienste um ein Klangideal, das der Komponist hier mit kammermusikalischer Durchsichtigkeit vorführt. Zum Abschluß erklang in meisterhafter Darstellung die 8. Beethovensinfonie, das Werk einer „ungetrübten, abgeklärten Heiterkeit". Hans Pfitzner darf danach wieder einmal als führender Beethovendirigent bezeichnet werden, der, wenn man einmal so sagen darf, jeden einzelnen Ton in die Geschlossenheit und Einheit des Gesamtwerks einbaut.

Köln (27. April): machte uns in einem Abendkonzert mit preisgekrönten Werken der „Neuen Unterhaltungsmusik des Reichssenders Köln" bekannt. Infolge einer Störung mußten wir auf das letzte Werk „Musikalische Bewegungsspiele" von Hugo Herrmann verzichten, das vom Veranstalter als „etwas problematisch, aber interessant" bezeichnet wurde und uns gerade deshalb besonders interessiert hätte. Die übrigen Werke hieterließen einen stilistisch sehr geteilten Eindruck, und zwar u. a. deshalb, weil sie uns nicht sagen konnten: Was denn der Reichssender Köln nun in bestimmter Weise unter einer „neuen Unterhaltungsmusik" verstanden haben will! Nehmen wir beispielsweise das „Vorspiel zu einer Sendung" von Leo Justinus Kauffmann vor, so können wir hier nur feststellen, daß der Komponist den Stil der spätromantischen Programmsinfonik für die kleinere Form der Unterhaltungsmusik zu gewinnen versucht. Das Werk ist, dem Können von Kauffmann entsprechend, sehr durchsichtig instrumentiert; dies gilt vorwiegend von der Ausarbeitung des Bläsersatzes. Jedoch wird das, was zum Beispiel ein Großmeister der Programmsinfonik R. Strauß im gegebenen Rahmen zu sagen vermag, hier in vielseitiger Rhythmik und Modulationsfarbigkeit auf einen kleinen Raum zusammengedrängt und wirkt deshalb unorganisch. Vielleicht hat sich der begabte Komponist Kauffmann von dem neutralen Titel „Vorspiel zu einer Sendung" zu sehr beeinflussen lassen. Eine ganz andere Tendenz verfolgt Adolf Spieß mit seiner Bauernmusik „Tanz des Jean mit der Annekathrein". Es ist eine archaistisch einfache Instrumentationsbearbeitung eines Bauernliedes für eine (Original-)Bauernkapelle. Sie wirkt sicher im gegebenen Rahmen ganz amüsant, jedoch inmitten eines Preisausschreibens für „Neue Unterhaltungsmusik" sehr anonym. Die „Suite für Streichinstrumente nach Spitzwegbildern" von Hans Albert Mattausch wandelt in den Spuren einer impressionistischen Orchesterromantik. Es mag hierbei neu sein, diesen Klangstil für eine zeitgenössische Unterhaltungsmusik zu gewinnen. Ob das jedoch zu einer neuen Unterhaltungsmusik führen kann, möchten wir bezweifeln. Beim vorletzten Werk, einer Suite „Aus einem Märchenbuch" von Walter Hammerschlag möchten wir ähnliche Bedenken geltend machen, jedoch unter dem Vorbehalt, daß beim Empfang dieses Werkes schon etwas die oben genannten Störungen einsetzten. Innerhalb dieser Vortragsfolge fand auch Walter Rein mit seinen „Variationen über ein Bauernlied" Platz, und zwar wohl deshalb, weil das Thema — eine bekannte Volksmelodie: „Im Märzen der Bauer . . ." — sehr einfach und eingängig ist und nun in eine faßbare Variationsfolge gebracht wird. Etwas eigenwillig wirkte hierbei manchmal der Klangstil des Komponisten, der im Gegensatz zu seinem Thema auffälligerweise Dur-Moll-Mischklänge bevorzugt.

Das, was wir von diesem Preisausschreiben als Zielsetzung einer neuen Unterhaltungsmusik erwarten mußten: Eine ausgeglichene, zeitgenössisch frische Melodiebildung und dazu weiter eine rhythmisch-prägnante Formgestaltung, fehlte in diesem Programm. Statt dessen waren es Hinweise auf eine klangmalende Romantik und Fingerzeige auf alte Bauernmelodien, — musikalische Stilmerk-

male, die bereits dort, wo sie entstanden sind, organisch gedeihen, die man aber nun nicht umpflanzen soll mit dem Gedanken, daß die Ergebnisse irgendwelcher Stilmischungen nun ohne weiteres zur klärenden Zielsetzung für eine neue Unterhaltungsmusik beitragen könnten.

Saarbrücken (30. April und 14. Mai): bevorzugte in seinem Abendkonzert vom 30. April u. a. Werke für gemischten Chor und Instrumente von Hans Lang. Die Bezeichnungen „Kantate vom fröhlichen Musikanten" und „Glückwunsch-Kantate" verraten schon den Ausdruck einer gut gelaunten Fröhlichkeit, die der Komponist noch durch reizvolle Klangmischungen zwischen Gesangs-, Streicher- und Holzbläserstimmen unterstützt. Ferner kam Walter Niemann mit seiner „Rheinischen Nachtmusik" für Streicher und 2 Hörner zu Wort. Das Werk zeigt gewisse klaviertechnische Bindungen, die wir hauptsächlich bei den abgebrochenen motivischen Fugatoansätzen erkennen sowie in dem Ausdruck einer Stimmungsmusik, die sich orchestral nicht weiter entwickelt. Man hat bei dem Werk den Eindruck einer liebenswürdigen Gefälligkeit. — In dem zweitgenannten Konzert vom 14. Mai brachte Saarbrücken neben der sinfonischen Fantasie „Der Sturm" von Tschaikowsky zeitgenössische Werke, die durch musikalisch sehr wertvolle, aber auch zugleich sehr eingängige Worte miteinander verknüpft wurden. Aus der Reihe der gespielten und von uns zum größeren Teil schon früher besprochenen Stücke möchten wir besonders auf das tatenfrohe und formal sehr ausgeglichene „Festliche Vorspiel" von Helmut Degen hinweisen und dann mit Nachdruck auf das Concertino für Bratsche und Kammerorchester von Ottmar Gerster. Dieses Concertino überzeugt durch die stilistische Einheit seiner melodischen und harmonischen Tonbildungen, die von der Klarheit und Geschlossenheit des Gersterschen Klangausdrucks ein bemerkenswertes Zeugnis ablegen.

Berlin (5. Mai): widmete dem Schaffen E. N. v. Reznicek ein Abendkonzert, das der Komponist selbst dirigierte. Obwohl wir die sehr guten Darbietungen nur zum Teil verfolgen konnten, möchten wir dieses Konzert schon deshalb hervorheben, weil v. Reznicek der Vertreter des romantischen Klangideals ist, der mit einer wundervollen Abgeklärtheit und Leichtigkeit die romantischen Klangbildungen von einer idealisierten „Programm"-Schwere erlöst und mit musikalischer Feinsinnigkeit dem „ridendo verum dicere" zustrebt. Was uns noch neu war, sind „Drei deutsche Volkslieder für Bariton und Orchester", in denen der Komponist mit künstlerischer Eigenheit das Gebiet der Volksliedbearbeitungen hinter sich läßt und, ohne seine Verpflichtungen gegenüber den Volksliedthemen zu verletzen, zu ganz ausgezeichneten Klangbildungen kommt. Gerhard Hüsch sang mit großer Musikalität den Solopart.

Im Zusammenhang damit sei erwähnt, daß auch der Reichssender

Königsberg mehrfach Werke von Reznicek heranzog. So zum Beispiel L. K. Mayer, der in seinem Abendkonzert vom 12. Mai u. a. die Tanz-Sinfonie Rezniceks zur wirkungsvollen Darbietung brachte. Hierbei sei sogleich auf das Gesamtprogramm dieses Konzertes hingewiesen, daß sich ganz auf eine sinfonische Musik mit tänzerischem Charakter eingestellt hatte und in einer Einführung die Worte, die Max Reger zu seiner Ballettsuite schrieb, hervorhob: „Ich will noch etwas unendlich Graziöses schreiben, etwas Urfeines im Klang, zierlich in der Musik und spinnwebenfein instrumentiert." Da capo!

Leipzig (11. und 14. Mai): führte in Verbindung mit der NS.-Kulturgemeinde und der NSG. „Kraft durch Freude" sowie unter Heranziehung der Reichsmusikkammer in Leipzig „Leipziger Musiktage" durch, die zu einer wiederkehrenden Einrichtung zugunsten des zeitgenössischen Musikschaffens werden und in bestimmten Abständen Werke aus dem Kompositionsschaffen des Leipziger Sendekreises zusammenfassen sollen. Hier zeigt der Leipziger Intendant eine vorbildliche Auffassung gegenüber den funkmusikalischen Aufgaben, wo es gilt, ständig mit den Vorgängen des öffentlichen Musiklebens in unmittelbarer Verbindung zu bleiben und die geeigneten Ergebnisse aus dem öffentlichen Musikleben sofort in den Kreis der funkmusikalischen Programmgestaltung zu überführen. Das Konzert vom 11. Mai brachte nach dem musikalisch-romantischen Chorwerk „Glaube, Wille, Arbeit, Werk und Gott" von Georg Kießig die „Sinfonische Fantasie für konzertierende Violine und Orchester" von Paul Hungar. Das Werk stützt sich auf wechselvolle Modulationsverbindungen, aus deren sinfonischer Umschreibung sich auch die melodische Linie der Sologeige ergibt. Hellmut Meyer von Bremen gelingt es in seinen „sinfonischen Gesängen für Sopran und Orchester" noch nicht ganz, eine klangliche Einheit zwischen Gesangslinie und begleitendem Orchester herzustellen. Abschließend hörten wir die 8. Sinfonie von Hermann Ambrosius, der ein eigenes, mit chromatischen Vorhaltsbildungen zergliedertes Klangideal verfolgt, das er am wirksamsten bei rhythmisch lebendigen Teilen einsetzen kann, ohne jedoch schon alle Folgerungen zugunsten einer breiten, ausgeglichenen

Kantilene gezogen zu haben. Das zweite Konzert, das übrigens Prof. Raabe dirigierte, begann mit der „Festlichen Musik“ von Karl Thieme. Das Werk besitzt eine sinfonisch-orchestrale Motivik, die nicht uninteressant, aber auch leider etwas zerrissen klingt und, weil sie verschiedene Spannungen der Klangführung offen läßt, mehr einem festlichen Vorspiel gleicht. Danach die „Alpenländische Suite“ von Hermann Grabner, — ein Werk, das sich in selbständig geführten Modulationsverbindungen steigert, mit rhythmisch-dynamischen Gegensätzen eine herbe Stimmung erzeugt, aber noch den Wunsch nach einer stärkeren Melodiebildung offen läßt. Diesem Werk folgte die „Musik für Orchester und Klavier“, Werk 9, von Hans Polack (zugleich als Solist), der einen gewissen Moll-Klang mit einer Septimenharmonik verbindet. Das Verhältnis zwischen Soloinstrument und Orchester wird bereits sehr gut durch den Titel des Werkes charakterisiert. Hierzu tritt noch eine Art motorischer Kompositionstechnik, innerhab der Orchester und Klavier das Klangideal des Komponisten in rhythmisch gesteigerten Linienbildungen umschreiben. Im letzten Satz schalten sich außerdem Präserepisoden ein, die kompositionstechnisch an Bruckner erinnern. Zum Abschluß hörten wir die D-Dur-Sinfonie von Theodor Blumer. Sie ist ihrem Klanggehalt nach romantisch fundiert, sehr gewandt und wirkungsvoll aufgebaut, aber auch durch die Vielseitigkeit der musikalischen Mittel und instrumentationstechnischen Einfälle etwas zerrissen.

München (14. Mai) begann sein Spätkonzert unter der guten Stabführung von Karl List mit der „Musik für Saiteninstrumente mit Celasta, Klavier und Schlagzeug“ von Bela Bartok. Das Werk hat vor kurzem in Baden-Baden mannigfache Urteile ausgelöst. Demgegenüber waren wir überrascht von dem musikalisch einheitlichen Charakter, den gerade dieses Werk besitzt. Der erste Satz entwickelt sich aus einem Terz-Quart-Motiv, das sich in allen melodischen und harmonischen Klangbildungen charakteristisch durchsetzt. Der zweite Satz wird von einer tänzerisch-lebendigen Rhtyhmik getragen, bei der die Tasteninstrumente zur gesteigerten Wirkung kommen. Der dritte Satz mag für manchen vielleicht da etwas eigenartig oder gar exotisch klingen, wo wir zunächst eine zusammengeballte Klangmasse hören, aus der sich jedoch bald eine markante Motivik herausschält. Darauf folgte das „Konzert für Kniеflügel und Streichorchester“ von Hugo Distler mit Julia Menz als Solistin. Der Komponist vertritt ein modernes Klangideal, das er barockartig umspielt. So vollwertig dabei die musikalischen Linienführungen sind, so lassen diese aber auch erkennen, daß unsere zeitgenössische Musik den Schritt von einer rhythmisch-dynamischen Klangumspielung zu einer in ihrer Intervallbildung selbständigen und eigenen Melodiebildung noch vollziehen muß.

Im Querschnitt:

Königsberg (22. April) brachte unter Leitung von Wolfgang Brückner das Violinkonzert von Max Reger mit Bernhard Leßmann als Solist zu einer ausgezeichneten Darstellung. Diese Wiedergabe muß mit zu den besten Musiksendungen unserer Berichtszeit gezählt werden. — Etwas später hörten wir dann aus Leipzig (ebenfalls 22. April) die „Serenade für Streichorchester“ von Peter Tschaikowsky, die von Hans Weisbach geradezu vollendet aufgeführt wurde. Dies Werk mutet uns mit seiner Leichtigkeit und instrumentalen Durchsichtigkeit fast mozartisch an, was besonders in der wundervollen Stimmführung des Walzers zum Ausdruck kommt. — Im Frankfurter Abendkonzert (23. April) hörten wir nach der stilistisch vielseitigen Bastoral-Suite von Kurt Atterberg und der etwas stürmischen, aber auch klanglich problembeschwerten Suite für kleines Orchester von Gerhard Frommel das Violinkonzert in a-Moll von Max Trapp. Das Werk steht gegenüber den neuen Werken des Komponisten noch in einer klanglichen Auseinandersetzung mit sich selbst, ohne dabei den endgültigen Ausgleich zwischen melodischer und harmonischer Gestaltung zu finden. Der Violinpart, den Bernhard Hamann-Hamburg sehr sicher, manchmal jedoch etwas weich spielte, kann infolge seiner Gesamtanlage (z. B. Sprungtechnik, Verhältnis Solostimme und Begleitung usw.) im Konzertsaal eine weit geschlossenere Wirkung erzielen als vor dem Mikrophon.

Im Abendkonzert des RSs. Breslau (4. Mai) dirigierte Hermann Abendroth als Gast die 7. Brucknersinfonie. Dem ging das d-Moll-Klavierkonzert von Brahms mit Eduard Erdmann als Solisten voraus. In beiden Fällen ein wundervolles Musizieren! — Hamburg veranstaltete (10. Mai) ein Abendkonzert mit Werken von Rob. Schumann. Das Programm brachte seltener gespielte Werke wie z. B. das Konzertstück G-Dur für Klavier und Orchester mit dem sehr guten Ferry Gebhardt als Solist, zwei Romanzen für Oboe und Klavier und zum Schluß die „Festouverture mit Gesang über das Rheinweinlied“. Die Gesamtleitung hatte Adolf Secker. — Infolge Gewitterstörungen mußten wir am 13. Mai auf die sehr guten Programme der RS. Köln und Stuttgart verzichten, so z. B. auf das Klavierkonzert von O. Gerster mit Hugo Balzer als Gastdirigent (Köln) und auf die Ouvertüre „Benevenuto Cellini“

von H. Berlioz unter Leitung von Wilhelm Buschkötter (Stuttgart). — Zwei sehr beachtliche Kammermusiksendungen brachte der Deutschlandsender (13. Mai). Nachdem in den ersten Abendstunden Elly Ney und Ludwig Hoelscher Werke von Beethoven, Schubert und Schumann vorgetragen hatten, spielte in der Spätsendung die vortreffliche Bläser-Kammermusikvereinigung des Deutschlandsenders. Neben den Variationen und Scherzo für fünf Bläser von Anton Reicha hörten wir „Fughette für drei Fagotte" von Hans Rosbaud. Das Werk ist schon seiner Besetzung nach ein köstlicher Einfall, der die Modulationsmöglichkeiten der verschiedenen Fagottlagen vortrefflich ausnutzt und beim Fagottstil eine Plastik erreicht, die am Lautsprecher eine geradezu „unmittelbare" Wirkung erzielt.

Kurt Herbst.

* Musikalisches Presseecho *

Der Schrei nach Unterhaltungsmusik

Randbemerkungen zu einer musikpolitischen Aussprache

Der deutsche Komponistentag auf Schloß Burg war in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Gaben die Festkonzerte einen Ausschnitt aus dem zeitgenössischen Musikschaffen, das hier weniger in seinen zukunftweisenden Tendenzen als im Sinne einer wesentlichen Wertschau gezeigt wurde, so führte die musikpolitische Aussprache mitten hinein in die aktuellen Fragen der Rundfunkmusik. Es ist bekannt, daß der deutsche Rundfunk in Zukunft noch stärker die Unterhaltungsmusik berücksichtigen wird, um seinem Ziel der Entspannung und Unterhaltung zu dienen. Paul Heinrich Gehly vom Reichssender Köln mußte den Standpunkt der Rundfunkführung vertreten. Die deutschen Sender werden nach seinen Ausführungen ernste Musik nur noch selten bringen und sie für besondere Feierstunden vorbehalten. Deshalb sei dem Rundfunk nicht mit einem Mehr an sinfonischer Musik, sondern nur mit einer Hebung der Unterhaltungsmusik gedient. Wenn heute diese Musik noch nicht in ausreichendem Maße vorhanden sei, so treffe den Rundfunk daran keine Schuld. Gehly stellte das Versagen der Komponisten fest und forderte unter Hinweis auf das Beispiel Mozarts einen stärkeren Einsatz für die leichte Musik. Ihm gegenüber trat Dr. Rudolf Siegel, der frühere Krefelder Generalmusikdirektor, als Anwalt der zeitgenössischen und der ernsten Musik überhaupt auf das Podium, um auf die in höchstem Sinne erzieherische Bedeutung der vom Rundfunk in ihrer Wirkungsmöglichkeit durch die nunmehrige Beschränkung abgewertete ernste Musik hinzuweisen.

Auch der ernsten Musik wohnen entspannende und unterhaltsame Werte inne. Die deutsche Musik verdankt ihre Weltgeltung nicht der Unterhaltungsmusik, sondern den großen Meistern vom Rang eines Bach, Beethoven, Bruckner, Brahms und Wagner. Die Unterhaltungsmusik ist das tägliche Brot, nationalpolitischen Wert besitzt aber in erster Linie die große Musik, die auch in unserer Zeit auf gültige Werke hinweisen kann. Wir erinnern nur an Joh. Nep. Davids Orchester-Partita und Albert Jungs „Passacaglia", die in dem Festkonzert der Komponistentagung erklangen.

Die Musikbetrachtung führt oft zu falschen Schlüssen. Volkstümliche Musik muß nicht unbedingt volksmäßig sein. Die Einflüsse ausländischer Schlagerimporten haben verheerende Wirkungen angerichtet. Wer gewohnt ist, an seinem Lautsprecher Stichproben zu machen, wird hier einen gewissen Kreislauf feststellen können. Es gibt eine internationale Handschrift, die sich im gegenseitigen Kopieren genügt. Ein Bach-Konzert, Beethovens Eroica oder Fünfte, Schuberts Unvollendete, Schumanns Rheinische Sinfonie, von den ungezählten volkstümlichen und volksmäßigen Sinfonien Mozarts und Haydns ganz zu schweigen, sind Werke, die das unverbildete (nicht ungebildete) Volk ansprechen.

Vergessen wir auch nicht, daß ein dauernder Verschleiß von billiger Unterhaltungsmusik bequem macht. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, meinte zwar in seiner Ansprache vor dem Festkonzert, daß man Musik nur mit dem Herzen oder Gefühl, nicht aber mit dem Verstand, aufnehmen könne. Diese Trennung von Herz und Verstand erscheint nicht ganz zutreffend. Menschen, die sich nur ihrem Gefühl hingeben, verlieren leicht die Kontrolle über ihr Denken. Wenn aber Musik (wie alle Kulturäußerungen) sich an das Gute im Menschen wendet, dann muß sie so beschaffen sein, daß sie auch Gutes wirkt. Damit ist in jedem Falle die Qualität der Musik

die Voraussetzung, auf die wir nicht verzichten können und wollen.
Der Führer hat selbst das Beispiel gegeben, indem er sich immer wieder zu den großen Meistern deutscher Musik bekannt und ihre Aufführungen besucht hat. Denn nicht die Einmaligkeit des Hörens ist ausschlaggebend; wichtiger ist, ein Werk immer wieder in sich aufzunehmen, bis es in dem Menschen lebt und webt.
Die Steigerung der Quantität der aufgeführten Werke hat nur dann eine innere Berechtigung, wenn ihr Wert damit Schritt hält. Aber Gehly sagte ja selbst, daß das Angebot an neuer Unterhaltungsmusik die Nachfrage in keiner Weise befriedige. Wie der deutsche Rundfunk sein Programm auffüllen wird, ist noch nicht gesagt. Wir haben das Vertrauen, daß er einen Weg finden wird, um die Bedenken zu zerstreuen, die von den Komponisten als seinen „Arbeitnehmern" mehr oder weniger eindeutig geäußert wurden. Wir bejahen die Unterhaltungsmusik und ihre Zweckaufgabe, aber wir bekennen uns zu der ernsten Musik, in der die deutsche Seele über Jahr und Tag hinaus lebendig ist.

Friedrich W. Herzog.

(Westdeutscher Beobachter, Düsseldorf, v. 14. 5. 37.)

Zum Verhältnis von Zigeunermusik zur ungarischen Volksmusik

Mit der Schwelle des 19. Jahrhunderts betreten wir ein Gebiet der ungarischen Musikgeschichte, welches durch die Alleinherrschaft des sogenannten Verbunkos-Stils und das gleichzeitige Hervortreten der Zigeuner als Vortragskünstler gekennzeichnet wird. Diese zwei Parallelerscheinungen sind geschichtlich unlöslich miteinander verbunden. Die zigeunerische Vortragsart hat dem Verbunkosstil zur durchgreifenden Geltung in Ungarn und auch im Ausland verholfen. Nahezu alles, was im 19. Jahrhundert in Europa und auch in Ungarn selbst als ungarische Musik galt, geht auf das Zigeunerspiel, im Grunde also auf den Verbunkosstil zurück: die Ungarischen Tänze von Brahms sind ebenso wie z. B. Liszts ganze ungarische Musik auf der Thematik des Verbunkos aufgebaut. — Das Wort Verbunkos ist im Zusammenhang damit, daß die ungarischen Instrumentaltänze des 19. Jahrhunderts vielfach als Spiel- und Tanzmusik bei den Soldatenwerbungen gebraucht worden, aus dem deutschen Worte Werbung gebildet.
Die Tatsache, daß der Vortrag dieser Art Musik ausschließlich den Zigeunerbanden zufiel, hat vielfach den irrigen Glauben aufkommen lassen, die Zigeuner seien auch die Schöpfer dieser Musik gewesen: eine Täuschung, der unter anderen auch Franz Liszt zum Opfer gefallen ist. Das Studium der Quellen bezeugt aber, daß die Originalwerke nahezu ohne Ausnahme von ungarischen Komponisten herrühren und daß die Zigeuner nur als reproduzierende Spieler in Betracht kommen. Das Studium der Originalquellen des Verbunkos, um deren Erforschung sich besonders Ervin Major verdient gemacht hat, zeigt nun aber auch den starken Anteil wienerischer Musik und italienischer Opernphraseologie am Motivschatz dieses Stils. Von einem rein und echt ungarischen Instrumentalstil kann also hier keine Rede sein. Was beim Anhören dieser Art Musik die allgemeine Täuschung bei den Zeitgenossen hervorrufen konnte, man höre wirklich ungarische Musik, das war eigentlich die seltsam ungewohnte, rhapsodische Vortragsart der Zigeuner, die sich dieser Musik, ohne Widerspruch ungarischerseits, bemächtigt hatten. Das exotische Kolorit des Vortrags, welches mit dem Charakter der ungarischen Volksmusik keineswegs übereinstimmt, hatte den folkloristisch und geschichtlich wenig unterrichteten und unkritischen Zeitgenossen den Charakter einer ungarischen Musik vorgetäuscht. Die Ungarn selber fielen dieser Täuschung zunächst anheim: sie glaubten im Verbunkosstil, in der Wiedergabe des Zigeuners die echte ungarische Nationalmusik gefunden zu haben, uneingedenk dessen, daß die ältesten Denkmäler dieses Stils nicht über 1780 zurückreichen und daß die Träger dieser Musik, die Zigeuner, ebenfalls nicht vor dem 18. Jahrhundert in Ungarn eine wesentliche Rolle als Musiker gespielt haben.
Vollständig zunichte wurde aber diese romantische Illusion des Verbunkos als ungarische Nationalmusik erst um die Jahrhundertwende 1900, wo die neu einsetzende folkloristische Bauernmusikforschung erkennen mußte, daß der Verbunkos im Wesen ein rein städtischer Stil gewesen war, welcher dem ungarischen Volkstum im Grunde fremd blieb. In der Zigeunermusik fehlt eben das wesentliche Kennzeichen jeder echten Volksmusikkultur, nämlich die Einheit des Melodiestils. Die Zigeuner besitzen keine organische Volksgemeinschaft: ihr unstetes Temperament treibt sie zu einem Wanderleben, welches sie mit den verschiedensten Musikkulturen in Verbindung bringt. Kraft seiner einzigartigen Anpassungsfähigkeit spielt der Zigeuner überall in dem Stil, welcher gerade von ihm verlangt wird: in der Stadt

städtische, im Dorf bäurische, in Ungarn ungarische, in Rumänien rumänische Musik usw. Eine zigeunerische Volksmusik gibt es überhaupt nicht: es gibt nur eine zigeunerische Vortragsart, welche mit ihrem improvisatorisch-virtuosen Zug, ihrem durchaus willkürlichen rubato-Spiel ein Erbteil osmanisch-türkischer und balkanischer Musik aufweist.

Im Wesen betrachtet, bedeuten auch die ungarischen Werke Franz Liszts mit wenig Ausnahmen nur eine romantische Idealisierung der Verbunkos-Thematik. Zoltan Gardonyi, der die ungarischen Werke Liszts auf ihre Stilmerkmale hin systematisch untersuchte, hat jüngst feststellen können, daß Liszt mit fortschreitendem Lebensalter immer mehr zu einem abstrakten Gebrauch ungarischer Stilmerkmale gelangte. Während er nämlich in den vierziger Jahren zumeist noch vollständige Melodien oder Themen übernimmt, bildet er sich in der Weimarer Zeit (1848—1861) einen sozusagen abstrakten Formelschatz charakteristischer Ungarismen, die den ungarischen Stil seiner Spätzeit ausmachen. Bei der stilgeschichtlichen Stellung der ungarischen Romantik kann es nicht wundernehmen, daß diese Formeln durchweg Kennzeichen des Verbunkosstils sind, also eines in hohem Maße zeitgebundenen und stark international beeinflußten Musikstils.

Hier wollen wir darauf hinweisen, daß die ungarische Forschung sich mit der Person Franz Liszts auch vom allgemein musikwissenschaftlichen Standpunkt aus, also abseits von seiner ungarischen Musik, ernsthaft beschäftigt hat. Von den hierhergehörigen Arbeiten mögen die stilgeschichtliche Studie Rudolf Kokais, eine ästhetische Analyse Anton Molnars und wichtige kulturgeschichtliche Mitteilungen Emil Harasztis hervorgehoben werden.

Aus einem Aufsatz „Die neue musikwissenschaftliche Forschung in Ungarn" von Dénes v. Bartha, Budapest.

(Archiv f. Musikforschung, Leipzig, Jahrg. 1937, Heft 1.)

Musik in der Landschaft

Das III. Niederbergische Musikfest in Langenberg

Allmählich bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß im kulturellen Leben die wesentlichen Entscheidungen nicht in dem Betrieb der Großstädte, sondern in der „Provinz" fallen. Nur hier ist der Boden für ein natürliches Wachsen und Blühen bereitet, weil eine Gemeinschaft aufgeschlossen zur Aufnahme des Werkes mitlebt und mitwirkt. Ein Rückblick auf die Kulturgeschichte der letzten Jahrhunderte beweist an zahllosen Beispielen die Bedeutung der kleinen und kleinsten Städte, die aus ihrer Landschaft und aus ihrem Kulturkreis unvergängliche Werte schufen. Wo man versuchte, von außen her eine konstruierte Idee irgendwohin zu verpflanzen, kamen nur Scheinerfolge zustande, die kaum den Tag überdauerten. In diesem Sinne mußten beispielsweise vor zehn Jahren die Donaueschinger Musikfeste scheitern, deren Programm vom Geschäftssinn einiger reklametüchtiger Verleger und Richtungsmacher bestimmt wurde. Auf der anderen Seite waren im 18. und 19. Jahrhundert die kleinen deutschen Fürstenhöfe Zellen einer landschaftlich gebundenen Kultur, in deren Strahlenbündeln sich die ewigen Werte deutscher Kunst sammelten. Nicht weniger fruchtbar erwies sich die bürgerliche Musikkultur, die in ihrer Bodenständigkeit gegen alle Attacken eines nur artistischen, d. h. künstlichen Kultursegens gefeit war. Heute hat der Nationalsozialismus von der Kunstpflege Besitz ergriffen. Und wie in der Politik, so geht er auch in der Kultur aufs ganze. Seine Musikfeste sind, wie Kreisleiter Dr. Peter Berns bei der Eröffnung des III. Niederbergischen Musikfestes erklärte, keine ästethische Angelegenheit, sondern in Stil und Gestaltung Ausdruck unseres Lebensgefühls. „Leier und Schwert" ist das Motto, das über den Niederbergischen Musikfesten steht. „Wir besingen all das, was uns als Kampfziel vorschwebt; und wir kämpfen für all das, was wir als deutsche Menschen besingen können."

Ein Treffen aller sangesfrohen und musikliebenden Volksgenossen soll das Musikfest in Langenberg sein. Von den Höhen grüßen die Sendetürme des Reichssenders Köln als lebendige Zeugen dafür, daß der Rundfunk das aktive Musikerlebnis nicht ausschließt, heute weniger denn je, wo seine Programmpolitik in noch stärkerem Maße der Entspannung und Unterhaltung dienen soll.

Der Festakt zum Empfang der Ehrengäste wurde eingeleitet mit der Uraufführung von Karl Scheitlers (geb. 1910) Introduktion und Allegro aus einem „Concerto grosso" für Streichorchester, das nach den Ausführungen im Programmheft „eine deutliche Absage an die künstlerischen Ausdrucksmittel der romantischen Kunstepoche" darstellen soll und in der gestrafften Form alter Spielmusiken gehalten ist. Rückwärts gewandt und dem Kantorengeist der Leipziger Schule

verwandt ist auch Kurt Thomas' (geb. 1904) Kantate „Weite Welt und breites Leben" für Sopran- und Tenorsolo, gemischten Chor, Streichorchester und Cembalo. In der linearen Führung der Stimmen, die sich in dem ersten Chor zu einem Doppelkanon zusammenfinden, entwickelt der Komponist eine virtuose Kunstfertigkeit, die von dem Bürgerhaus-Chor, Langenberg und der Velberter Konzertgesellschaft mit stimmfrohem Einsatz bewältigt wurde. Den solistischen Mittelteil sangen Friedel Neumann-Bochum und Hans Siewert-Barmen. Musikdirektor Gustav Mombaur-Langenberg leitete beide Werke mit sicher gestaltender Hand.

Die Eröffnungsfeier des Musikfestes fand dann auf dem Marktplatz statt. HJ., DJ. und BDM. des Bannes (230) Niederberg sangen als „Junges Aufgebot" Lieder und Hymnen der Hitler-Jugend. Trommeln und Fanfaren umrahmten die Feierstunde, in deren Mittelpunkt die Ansprache des Kreisleiters Dr. Berns stand. Der Musikzug des Standorts der HJ., Oberhausen, gab dem Gesang die festliche Bläsergrundlage.

Das erste Festkonzert führte Professor Dr. Paul Graener an das Dirigentenpult. Die „Waldmusik für großes Orchester", op. 60, ist eines seiner schönsten Werke, im Klanglichen von einer Leuchtkraft, in der die Stimmung als Ausdruck eines romantischen, dabei nicht der Reflexion, sondern der Phantasie entsprungenen Weltgefühls wirkt. Das Konzert für Klavier und Orchester, op. 72, bezieht ihre ursprüngliche Wirkung aus dem musikantischen Gegenspiel von Soloinstrument und Orchester. Georg Stieglitz, Essen, ein sehr subtiler und feinnerviger Pianist mit gefestigter Technik, hielt sich allzusehr zurück. Der durchgehende rhythmische Zug der Klavierstimme trat hinter einer mehr äußerlichen Gliederung der Klangflächen zurück. Die Gotische Suite für Orchester, op. 74, besticht immer wieder durch eine Klangarchitektur, die in der Kontrastierung von Streicher- und Blechbläserchor ihren Höhepunkten zustrebt. Das Essener Städtische Orchester folgte der Stabführung Graeners mit klanglicher Wärme. Seine erlesene Spielkultur offenbarte es dann noch einmal in der „Pastorale" Beethovens, die Graener, dessen Liebe zur Idylle bekannt ist, in behaglicher Breite deutete. Graener wurde über alle Maßen herzlich und lebhaft gefeiert.

Programmatische Diskussionen über die Zielsetzung zeitgenössischer Musik können stets nur Anregungen vermitteln. Der entscheidende Vorstoß zu neuen Ufern gelingt nur dem Werk, das sich seine Geltung selbst erobern muß. Gewiß, man kann Erfolge „machen" — die Unsitte der Klaque im Theater ist eine Einrichtung, die in Deutschland seit 1933 der Geschichte angehört —, aber solche Eintagsfliegen erledigen sich von selbst. Zu den Werken, die sich durch ihren Eigenstil, ihre urwüchsige Schöpferkraft und ihre beherrschende Idee in kurzem Zeitraum durchgesetzt haben, zählt der im Sommer 1936 in München uraufgeführte „Memelruf" des Ostpreußen Herbert Brust. Diese Kantate für Sprecher, Bariton, Männer-, Frauen- und gemischten Chor und großes Orchester, op. 48, ist eine Fanfare, die aufrüttelt und erschüttert; ein Gelöbnis, niemals die deutschen Brüder jenseits der Grenzen zu vergessen und ein Bekenntnis zum Deutschtum im Memelland. Brust breitet eine Fülle großartiger klanglicher Gesichte aus, die durch Erich Hannighofers Worte auch von der Dichtung her Gewalt über die Herzen gewinnen. Am Schluß des Werkes, das ein politisches Oratorium von hohem vaterländischen Ethos darstellt, steht das Lied vom Memelland, das in dem gemeinschaftlich gesungenen Chor

„Memelland — deutsches Land.
Ein Volk geht durch die Nacht.
Memelland — deutsches Land!
Und deutscher Wille wacht!"

ausklingt. Hier führt die Brücke zu dem Gemeinschafterlebnis, in dem nach den Worten Dr. Berns' „die Begeisterung und die kämpferische Lebenshaltung der teilnehmenden deutschen Menschen zu spüren" ist.

„Der Memelruf" wurde so zum Höhepunkt des III. Niederbergischen Musikfestes in Langenberg. Gustav Mombaur stellte mit dem Städtischen Orchester Essen, dem Langenberger Bürgerhaus-Chor, der Konzertgesellschaft Velbert und dem MGV. „Rheingold" Velbert die gewaltigen Konturen der Kantate in lautstarkem Umriß hin, wobei das landschaftsbedingte Element der Musik, zumal in den Bläsern, etwas zu kurz kam. Der Bariton Fritz Matthies-Wuppertal und Otto Dierichs-Neuß als Sprecher fügten sich dem Stil des Werkes eindrucksvoll ein.

Eingangs spielte Gerard Bunk-Dortmund seine Fantasie c-Moll für Orgel, op. 57, die bei aller kontrapunktischen Überlegenheit und spielerischen Eingänglichkeit in der Thematik nicht gerade schwer wiegt. Franz Philipps „Heiliges Vaterland", eine Volkskantate für Männerchor und Knabenstimmen, verleugnet nicht die Herkunft des Komponisten von der katholischen Kirchenmusik. Worte des Führers, für Männerchor gesetzt, stehen neben Gedichten von Annacker, Bröger, Arndt, Maria Kahle, von Berlepsch, Hanns Kappler, Georg Stammler und Franz Philipp, der auch den Text für den abschließenden Dankchoral selbst

schrieb. In der von Hugo Grüter dirigierten Aufführung überwog die Freude am Erlebnis des herrlichen Chorklanges. Die Männergesangvereine Liedertafel, Concordia und Glocke (Velbert) und der Velberter Kinderchor sangen die vokale Suite bewunderungswürdig diszipliniert und markant, überraschend in dem metallischen Glanz der Tenöre.

Zu Ehren des 70. Geburtstages des bergischen Komponisten Ewald Sträßer erklang die 3. Sinfonie in A-Dur, deren im Klang- und Gefühlsausdruck spätromantische Schönheiten in der regsamen und anschaulichen Wiedergabe unter Gustav Mombaur vollendet zur Geltung kamen.

Friedrich W. Herzog.

Deutscher Komponistentag 1937 auf Schloß Burg

An die zweihundert deutsche Komponisten, Dirigenten und Musiker haben sich vom 7. bis 10. Mai auf dem im Vorjahr von Professor Dr. Paul Graener, dem Führer der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, zur Ordensburg der deutschen Musik erkorenen Schloß Burg a. d. Wupper über die Fragen ihres Berufes und ihrer Berufung unterhalten. Diese Aussprache im Geist einer echten Kameradschaft war vielleicht der schönste Gewinn der Tagung, in der Vorträge, Festkonzerte und Ausflüge in bunter Folge einander ablösten. Und als am Schlußtag ein heiterer musikalischer Abend an der Remscheider Talsperre noch einmal alle Teilnehmer in fröhlicher Stimmung vereinigte, konnte Paul Graener mit stolzer und ergriffener Genugtuung auf den Erfolg der anregenden Tage Rückschau halten.

Der Deutsche Komponistentag umfaßt alle deutschen Komponisten. Er geht den Sinfoniker genau so an wie den Verfasser von Schlagern. So waren auch in den Konzerten Ernst und Heiterkeit, Problematik und Leichtigkeit ihrer Bedeutung entsprechend verteilt. Der Verzicht auf Uraufführungen schaltete von vornherein jede Sensation aus. Wohl erklangen einige Werke zum erstenmal, aber dieser Tatbestand war bei dem Charakter der Tagung durchaus zweitrangiger Natur.

Der musikalische Auftakt geschah nicht mit lauten Fanfaren, sondern mit einer Kammermusikstunde im Rittersaal von Schloß Burg. Die Aufführung einer freundlich inspirierten, neuromantischen Sonate für Klarinette und Klavier von Ewald Straesser bedeutete eine Ehrung für den verstorbenen bergischen Komponisten, der in Stuttgart als Erzieher der jungen Generation Heimatrecht erwarb. Dann kam August Weweler mit seinem Streichquartett Nr. 2 in E-Dur zu Wort. Die problemlose, dabei handwerklich hervorragend gekonnte Musik packte nicht nur durch die warme Sinnenfreudigkeit der Empfindung, sondern mehr noch durch die Innerlichkeit des musikalischen Impulses. Weweler wurde mit Recht stürmisch begrüßt. Er hat auch das Schicksal so vieler in der Systemzeit zu Unrecht in den Schatten gedrängter Meister erlebt. Heute ist der im Jahre 1868 geborene Westfale Lehrer an der Folkwangschule. Das Goebel-Quartett aus Wuppertal gab dem Werk eine vollendete Erfüllung seines musikalischen Gehaltes.

Demgegenüber hatte Hans Herwigs Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier keinen leichten Stand. Die aufgetürmte Akkordik und die rauschende Klavierpathetik bildeten eine Klangfassade von äußerlicher Pracht, in der sich eine durch nichts gehemmte Technik ausleben konnte. Im letzten Satz verlor ein humoristisches Thema durch seine Variierung schließlich seinen ursprünglichen Charakter. Hervorragende Kammermusiker des Bergischen Landesorchesters spielten mit dem Komponisten das Sextett mit großem Schwung.

Die Frage nach guter Unterhaltungsmusik ist im Rahmen der Versorgung des deutschen Rundfunks, der in Zukunft noch mehr als bisher der Entspannung dienen soll, ein brennendes Zeitproblem geworden. Die Komponisten, die auf Schloß Burg versammelt sind, sind sich als durch diese Neuordnung in erster Linie Betroffenen noch nicht über die Auswirkungen einer solchen Maßnahme klar geworden. Soweit sie „Sinfoniker" sind oder ernste Musik, die hier ohne Werturteil nur als Gegensatz zur Unterhaltungsmusik angeführt sei, schreiben, werden sie noch mehr als bisher in ihrem Wirken nach außen hin beschränkt und eingeengt sein. Die Komponisten der leichten Musik, die ohnehin schon in bezug auf die Aufführungen — rein mengenmäßig — bevorzugt waren, werden mit einer weiteren Steigerung ihrer „Produktion" einsetzen müssen, um dem Gesetz von Angebot und Nachfrage zu genügen. Zeiten der Konjunktur verlangen stets ein besonderes Maß von Verantwortung. Auch die Musiker sind sich darüber klar, daß die Gefahr einer nun plötzlich einsetzenden Überproduktion nur durch Charakterfestigkeit und Selbstkritik gebannt werden kann. Die Diktatur der Qualität ist eine Forderung, die nicht deutlich genug ausgesprochen werden kann. Die deutsche Musik ver-

dankt ihre Weltgeltung nur den großen Persönlichkeiten, deren Werke Charakter und Können in sich vereinigten. Wenn wir dabei beispielsweise an Beethoven und Johann Strauß denken, so deshalb, weil an den Ausstrahlungen ihres Schaffens zu erkennen ist, daß die Frage ob „ernst" oder „heiter", wirklich zweiten Ranges ist.

Was auf Schloß Burg an neuer unterhaltsamer Musik erklang, ist nicht leicht auf einen Generalnenner zu bringen. Die Vielfalt der Stilmöglichkeiten wurde damit wieder einmal offenbar. Die Heiterkeit läßt in der musikalischen Deutung und Aussprache ungezählte Variationen zu, sie kann auf Filzschuhen und Nagelstiefeln einherschreiten. Von den sechs Werken, die das Bergische Landesorchester unter der anfeuernden Leitung Horst-Tanu Margrafs spielte, erschien mir Mark Lothars „Kleine Theatersuite" aus der Bühnenmusik zu Shakespeares „Zwei Herren aus Verona" am persönlichsten ausgeprägt. Wer die Berliner Staatstheater-Inszenierung des Shakespeareschen Lustspiels kennt, wird natürlich zu der Musik ein anderes Verhältnis gewinnen, als der Zuhörer, der sich an die Satzüberschriften (u. a. Liebeslied, Reisemarsch, Melancholisches Ständchen, Räuber-Tarantelle) hält. Jedes dieser kleinen Stücke ist in sich geschlossen, zündend instrumentiert und effektvoll pointiert. Auch Theodor Blumer ist ein großer Könner. Aus den Silhouetten für Streichorchester brachte Margraf drei farbige Sätze, von denen besonders der Walzer durch seine klangfrohe Gelöstheit gefiel. Das Rondo über das Volkslied „Schwefelhölzle" ist etwas ausschweifend und gedehnt ausgefallen.

Gerhard Maaß' Handwerkertänze nach alten Zunftrufen und -weisen sind ein Stück frisch zupackender Gebrauchsmusik. Siedfried Walter Müllers Böhmische Musik verdankt ihre stärkste Wirkung in der „Dorfkirmes", dem Bekenntnis zu Smetanas „Verkaufter Braut". Ob eine „Passacaglia" noch unter die Unterhaltungsmusik zu rechnen ist, braucht hier nicht entschieden zu werden. Die Lyrische Tanzmusik Otto Siegls und die Fröhliche Musik Hermann Grabners sind gleichfalls gekonnte Werke. Ihre Fröhlichkeit kommt allerdings aus mehr äußeren Bezirken der orchestralen Einfärbung. Sie sind Bausteine zu einem Stil, der sich erst mit der Zeit aus den verschiedenen Versuchen herauskristallisieren wird.

Nicht immer oder nur selten formt sich in einem musikalischen Werk das Gesicht eines Komponisten im Sinne einer hörbaren Einheit von Entwicklung und Ausdruck. Es gibt zahlreiche Beispiele, wo ein Komponist innerhalb einer kurzen Zeitspanne vollkommene Stilwandlungen durchgemacht hat und die Arbeiten von vorgestern, gestern und heute kaum eine Verwandtschaft miteinander aufweisen. Wirklich verbindliche Aussagen über einen Künstler lassen sich deshalb stets nur aus einer Gesamtschau seines Schaffens ableiten. Im Konzertsaal stehen oft gegensätzliche Werke isoliert nebeneinander. Sie stoßen und reiben sich, und es kann schon einmal vorkommen, daß sie sich in der Wirkung gegenseitig aufheben. Auch das Zusammenstellen von Programmen ist eine Kunst, sofern man nicht das vielfach als alleinseligmachend gepriesene Schema mit kleiner Orchestereinleitung, Solokonzert und anschließender Sinfonie befolgt, wobei die neue Musik unter „Ferner liefen . . ." registriert wird. Eine gesunde und aufbauende Musikpolitik geht andere Wege. Und wenn beispielsweise Remscheids Musikdirektor Horst-Tanu Margraf in systematischer Pionierarbeit Jahr für Jahr die gleichen jungen Komponisten zu Worte kommen läßt, so schafft er ihnen einen Widerhall, der aus dem Erlebnis einer allmählich immer umfassender erklingenden Werkschau aufbricht.

Wenn Professor Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, in seiner Ansprache vor dem Festkonzert im Remscheider Schauspielhaus zum Ausdruck brachte, daß mit dem Kritikverbot die dem Verständnis neuer Musik im Wege stehenden Hemmnisse beseitigt sind, daß das Publikum mündig geworden ist und nun selbst urteilen kann und soll, so berührte er damit zugleich einen von ihm seit Jahren mit Nachdruck vertretenen Standpunkt. Aber es gibt auch noch andere gewichtige Tatsachen, die einer fruchtbaren Propagierung der zeitgenössischen Musik im Wege stehen. Wie oft ist ein zeitgenössisches Werk das Opfer einer mangelhaften Vorbereitung geworden! Betrachten nicht viele Dirigenten die neue Musik als ein rotes Tuch, mit dem das Publikum um Gottes willen nicht gereizt werden darf? Ist nicht häufig die ängstliche Rücksichtnahme auf die Abonnenten und Stammieter ausschlaggebend für eine Programmpolitik, die ohne Widerstände jahrelang in den ausgefahrenen Geleisen weiterläuft? Peter Raabes Hinweis auf die atonalen Sünden der Vergangenheit ist berechtigt. Man soll nicht unseren Komponisten die Vergangenheit jener Leute anhängen, die längst den Boden Deutschlands von den Füßen geschüttelt haben. Aber vergessen wir auch nicht, daß nicht nur jene Juden und Judengenossen atonale Musik gemacht haben. Verschließen wir nicht unsere Augen vor dem, was einmal war. Diese Vergangenheit ist ein mahnender Appell zur Selbstbesinnung. Aus dieser Erkenntnis gewinnen wir die Maßstäbe und Richtlinien für das Kommende. Nur was aus der nationalsozialistischen Haltung und Weltanschau-

ung emporwächst, wird Wert und Bestand haben. „Es kommt darauf an, zu erkennen, daß die Kultur nicht der Schmuck, sondern der Zweck des Lebens ist", waren die Schlußworte Raabes. Wir fügen hinzu, daß diese Kultur, wenn sie nationalsozialistisch sein soll, nur im Kampf erobert und gestaltet werden kann.

Der neuen unterhaltsamen Musik folgte im Rahmen der Reichstagung der deutschen Komponisten ein Konzert mit ernster sinfonischer Musik, die mit einem freudig bewegten „Festlichen Aufklang", Werk 15, von Ludwig Lürmann eingeleitet wurde. Das klangfrohe Stück ist so recht geeignet, bei Kundgebungen den effektvollen musikalischen Auftakt zu bilden.

Die Sinfonie G-Moll für großes Orchester von Otto Leonhardt machte dann mit einem Komponisten der niedersächsischen Landschaft bekannt, dessen Werk bisher kaum über seinen engeren Wirkungskreis hinausgedrungen ist. Leonhardt ist 1881 in Hildesheim geboren; der Reger- und Nikisch-Schüler ist ein Einsamer, der in seine Arbeit vergraben nur seiner Musik lebt. Die herbe und grüblerische Tonsprache Leonhardts, dem Wesen Brahms' verwandt, erschließt sich beim ersten Hören nur schwer. Vier breit ausgesponnene Sätze kommen aus seelisch verinnerlichtem Ausdruck und tragen ein Pathos, das sich in der Hornmelodie des zweiten Satzes (Feierlich langsam) zu religiöser Vertiefung steigert. Der Affekt dieser Musik ist ungemein eindringlich, trotz gewisser Längen, die am Schluß in eine Tristan-Melancholie einmünden. Die Flucht aus der Welt, die in Leonhardts Sinfonie nach Gestaltung drängt, findet auch in Hans Chemin-Petits Kantate für Bariton und Kammerorchester „Von der Eitelkeit der Welt" nach einem Text von Andreas Gryphius ihren musikalischen Niederschlag. Es steckt viel Stimmung in dieser Kantate, in der die melodischen Impressionen des vor allem in den Holzbläsern sehr farbigen Orchesters in einer klaren Form gebunden sind. Für den leidenschaftlichen und am Ende resignierenden Rezitativcharakter der Singstimme war Hans Friedrich Meyer ein vorzüglich phrasierender Interpret, der sowohl das Lyrische als auch das Dramatische mit gesundem Gefühl erstehen ließ.

Die Passacaglia für Orchester, Werk 10, von Albert Jung ist in der Prägnanz der musikalischen Ausdrucksspannung formgewandt gebaut. Dabei zieht der Komponist die Register wie auf der Orgel, deren Part hier auf die Bläser übertragen wurde. Die Schlußsteigerung, die in der Originalfassung durch den Einsatz der Orgel eintritt, konnte so nur unvollkommen zur Wirkung gelangen.

Gustav Schwickert hat fünf Lieder von Rainer Maria Rilke für hohe Stimme und kleines Orchester, Werk 5, in Musik gesetzt. Die romantische Einkleidung der Wortmusik in blühende Klangbilder verzichtet auf kraftvollere Akzente. Die gefühlhafte Überbetonung blieb im Persönlich-Subjektiven und Ornamentalen verhaftet. Der Tenor Heinz Matthei sang die Lieder mit edler wohlgebildeter Stimme.

Am Schluß erklang Joh. Nep. Davids Partita für Orchester, ein ernstes und strenges Werk, dessen rhythmischer Fanatismus eine unerbittliche Triebkraft offenbart und im Vivace in einer meisterhaft durchgearbeiteten Kontrapunktik sieghaft ausklingt.

Das Bergische Landesorchester gab unter Leitung von Horst-Tanu Margraf jedem Werk das musikalische Profil. Margraf selbst, durchdrungen von seelischer Kraft und beherrscht von instinktivem Formensinn, dirigierte ungemein plastisch und beherzt. So war es keine leere Geste, wenn die anwesenden Komponisten den Beifall, der ihnen entgegenschlug, auch auf das Orchester und seinen tatkräftigen Führer weiterleiteten.

Man muß die Feste feiern, wie sie fallen. Der Deutsche Komponistentag konnte keinen schöneren Abschluß finden, als mit einem heiteren musikalischen Abend an der Remscheider Talsperre. Paul Lincke war der rechte Mann, um mit seiner Grigri-Ouvertüre sofort die unbeschwerte Stimmung zu schaffen, die der leichten Musik frommt. Er ist noch als Siebziger ein lebensfroher und elastischer Musikant, der auf dem Gemüt seiner Zuhörer meisterlich zu spielen weiß und seine volkstümlichen Weisen so frisch und schlicht dirigiert, daß der Jubel und Trubel der Begeisterung sich erst legt, als die „Siamesische Wachtparade" als Zugabe erklingt. Dann erschien ein Komponist nach dem anderen am Pult, um unter lauten Beifallsstürmen seine Kunst bzw. seine Künste zu zeigen. H. Löhr dirigierte aus der Suite „Im Park" zwei klangvolle Stücke „Promenade" und „Strahlender Himmel". Willy Richartz legte seinen Walzer „Bayerische G'schichten" mit Schwung hin. Derb und drastisch feuerte der Marschkomponist Blankenburg den „Adler von Lille" in den Saal.

Noch schwereres Geschütz fuhr anschließend Hans Brückner auf. Schon nach den ersten Takten der „Siebenbürgischen Ouvertüre" legte er den Taktstock beiseite, um unter gewaltigem Aufwand an Gesten, mit ausgebreiteten Armen und schüttelnden Händen, eine unfreiwillig komische Soloszene zu entfesseln. Der Musiker des Bergischen Landesorchester bemächtigte sich eine Heiterkeit ohnegleichen, aber sie ließen sich nicht aus der Fassung bringen und erspielten dem Stück trotzdem

das Happy end. Th. R. Leuschner, dessen Ouvertüre „Der fröhliche Wald" stimmungsvolle Romantik atmet, erschien mit einem besonders konstruierten Taktstock, der mit einer Lederschnalle am Handgelenk befestigt war.
Hartwig von Platen steuert in der Orientalischen Suite „An den Ufern des Nils" in den Umkreis des genormten Charakterstücks, wie es in ungezählten Kaffeehaus- und Kinomusiken beheimatet ist. Will Meisel holte sich mit dem schmissig dirigierten Konzertwalzer „Lustiges Wien" eine verdiente Beifallssalve. Später betätigte er sich noch als Refrainsänger seiner eigenen Produktion, die er vom Blatt ablas!
Mit dem jungen Rio Gebhardt kam auch die junge Generation zu Wort. Gebhardt ist ein ungemein begabter Musiker, der in der Märchenouvertüre „Das Fest der Infantin" flüssig und melodisch unterhält, ohne irgendwie in den billigen „Jargon" marktgängiger Auch-Musik zu verfallen. Als Musiker ein frischer Kerl mit Phantasie, stellte er auch als sicher gestaltender Dirigent eine runde Leistung hin.
Das Schlußwort hatte Meister Paul Graener, der Franz von Blons „Solinger Schützenmarsch" schneidig dirigierte.
Im Rahmen einer im Burghof veranstalteten Kundgebung erklangen markante Stücke für Bläser und Pauken von Hans Bullerian und Hans Uldall. Außerdem wurde aus der „Chorgemeinschaft" Ludwig Webers das jüngste Werk „Wir schreiten . . ." auf einen Text von Blunck aufgeführt. Hier begrüßte Paul Graener in seiner herzlichen, gewinnenden Art die Gäste, hier hielt Reichskulturwalter Hans Hinkel eine Ansprache, die in dem Bekenntnis zur unteilbaren deutschen Kunst, jenseits aller Organisationen und Gruppen, gipfelte, hier wies Gaukulturwalter Brouwers auf die traditionsbildende Bedeutung der Komponistentage hin, um mit dem Hinweis auf das ewige Deutschland zur tätigen Mitarbeit aufzurufen. Bei dem feierlichen Empfang im Rathaus zu Remscheid hielt Oberbürgermeister Dr. Hartmann einen hervorragend gefaßten Vortrag über das Werden und Wachsen bergischer Musikkultur, und Hans Hinkel überbrachte ihm und dem Oberbürgermeister Dr. Otto von der benachbarten Klingenstadt Solingen den besonderen Dank des Präsidenten der Reichskulturkammer, Minister Dr. Goebbels. Am Tage zuvor, in der Mitgliederversammlung der Komponistenfachschaft, überreichte Dr. Hartmann Paul Graener einen Schenkungsbrief über ein Grundstück, auf dem sich der Komponist ansiedeln soll, um Bürger des von ihm geliebten bergischen Landes zu werden.
Die nächstjährige Komponistentagung wird wieder Solingen als Feststadt wählen.

Friedrich W. Herzog.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Berlin: In der Staatsoper erlebte man die Erstaufführung von Rimsky-Korssakows „Legende von der heiligen Stadt Kitesch". Es ist das vorletzte der 15 Opernwerke des russischen Meisters, der für sein Land einer der wegweisenden musikalischen Führer gewesen ist. 1907 kam das Werk an der Petersburger Oper heraus.
Obwohl es für unsere Auffassung an vielen Stellen mehr Oratorium als Oper ist, geht aus dem Geleitwort Rimsky-Korssakows hervor, daß er eine richtige Oper schreiben wollte, denn es heißt da: „Der Verfasser wünscht in der Ausführung der Gesangspartien keine dramatischen Aufschreie, kein Flüstern oder Murmeln, sondern er läßt nur den wirklichen ariosen und den deklamatorischen Gesang zu. Ähnlich wie bei der Herausgabe seiner früheren Werke betont der Verfasser auch hier ausdrücklich, daß sein Werk in erster Linie eine musikalische Schöpfung sei." Das Spiel von der wunderbaren Errettung der heiligen Stadt Kitesch vor den einbrechenden Tataren und von dem Leidensweg der reinen Jungfrau Fewronia packt uns trotz der Fremdartigkeit des Milieus, weil es eine volksmäßig gebundene Kunst ist. Was uns in der Musik zunächst als ein Mischen entgegengesetzter Stilelemente erscheint, ist die Musiksprache eines reifen Meisters, der bewußt Anlehnung an den Westen, an die Romantik und an Richard Wagner sucht, ohne indessen die russischen Elemente aufzugeben. Er stellt Originalmelodien in ihren angestammten Tonleitersystemen mitten in die anders geartete Opernschreibart westlicher — besser mitteleuropäischer Prägung. Das Orchester ist überlegen behandelt. Die Chöre sind Stimmungsfaktor in der Erzielung sakraler Wirkungen. Die Vertreter der Solopartien sind scharf umrissene Charaktere.
Die Staatsoper bereitete dem Werk eine Aufführung, wie sie vollkommener nicht gedacht wer-

den kann. Die bildmäßig-technische Anlage hinterließ einen ungewöhnlichen Eindruck, weil selbst fast unausführbar scheinenden Aufgaben vorbildliche, bis ins letzte künstlerisch einwandfreie und glaubwürdige Lösungen fanden. Was der Bühnenbildner Wladimir Nowikow und Rudolf Klein, der technische Leiter, geleistet haben, geht an die Grenze des Magischen. Es war ein Triumph der Maschinerie.

Werner Egk gab der Musik einen betont männlichen Zug. Er ließ sich keine dramatische Nüance entgehen. Die Präzision namentlich in den Chören kann noch gesteigert werden, aber man erkennt eine Entwicklung bei Egk, der sozusagen ohne Vorbereitung als Dirigent der bedeutendsten Opernbühne Europas gelangt ist. Seine eminente Musikalität prägt seinen Wiedergaben den Stempel auf. Josef Gielen als Spielleiter schuf Szenen von atemraubender Überwirklichkeit. Tiana Lemnitz hatte als Fewronia eine große Rolle. Ihr Partner war der griechische Tenor Vasso Argyris als Prinz Wsewold. Eine Charaktertype, die selbst aus diesem Meisterensemble hervorragte, schuf Fritz Soot aus dem Trunkenbold Kutjerma. Bis in die kleinste Partie hatte man beste Künstler angesetzt, darunter Walter Großmann, Hans Wrana und Otto Helgers. Der Chor zeigte die gleiche Meisterschaft im Schöngesang wie in der dramatischen Charakteristik. Die Schlagkraft des Werkes wird noch gesteigert durch das pausenlose Durchspielen der letzten vier Bilder. Das Orchester konnte sich in den sinfonischen Zwischenspielen prachtvoll entfalten. Es gab einen starken, ehrlichen Erfolg.

Herbert Gerigk.

Berlin: Seit einigen Jahren ist Eugen d'Alberts „Tiefland" auf den Berliner Bühnen nicht mehr gegeben werden. Die Neueinstudierung im Deutschen Opernhaus bewies aufs neue die unverminderte Bühnenwirksamkeit des Werkes. Es bedeutet eine unnötige Herabminderung dieses nie versagenden Erfolgsstückes, wenn man es als „Reißer" bezeichnet. Gewiß ist die dramatische Mache grob, sind die Einflüsse des Verismus handgreiflich und die Licht- und Schattenseiten der Charaktere grell gegeneinandergesetzt, aber dennoch bleibt das Buch in den Grenzen des Künstlerischen, dessen Wirkungsgesetze sogar mit Virtuosität gehandhabt werden, und die Musik hat soviel Vorzüge, daß der Erfolg immer aufs neue gerechtfertigt erscheint. Dramatische Schlagkraft und romantisch-impressionistische Klangentfaltung sind in ihr vereinigt. Die verschiedenen Stilelemente sind zu einer ebenso stimmungshaften wie rhythmisch schwungvollen und farbigen Orchestersprache geformt, und — was wesentlich ist — die Behandlung der Stimmen, die Vereinigung der Gesangslinie und des dramatischen Sprechgesanges in einem echt opernmäßig empfundenen und gestalteten ariosen Rezitativ ist meisterhaft.

Diese musikalisch-dramatischen Elemente wurden in der Aufführung des Deutschen Opernhauses überzeugend zur Geltung gebracht. Der Spielleiter Wilhelm Rode fügte eine bis ins Kleinste ausgemalte Realistik dazu, die sich ebenso in dem stilechten Milieu — im Vorspiel sind wirkliche Schafe auf der Bühne zu sehen und zu hören — wie in der mit krassem Wirklichkeitssinn ausgespielten Erwürgungsszene Sebastianos bemerkbar machte. So wurde das Drama südlicher Leidenschaft zu einem begeistert aufgenommenen Theatererlebnis, das auf der Bühne in drei darstellerischen Leistungen gipfelte: dem dämonisch großartigen Sebastiano Wilhelm Rodes, der stimmgewaltigen Martha Elsa Lascénz und dem packend spielenden und vollendet schön singenden Pedro Eyrind Laholms. Lore Hoffmann gab der Nuri ihre gewinnende Sopranlieblichkeit, und Wilhelm Schirps edler Baß adelte die Rolle des Tommaso. Die übrigen Darsteller — erwähnt sei noch das vorzügliche Klatschbasenterzett, die stimmschönen Chöre und das Orchester, das Karl Dommer mit gewohnter Umsicht betreute — waren nicht minder an dem Erfolg beteiligt.

Wenige Tage später stand Erna Sack an dieser Stelle auf der Bühne, zum erstenmal in Berlin, und sang die Koloraturenketten und Melodiebögen der Donizettischen „Regimentstochter" mit ungewöhnlicher Bravour und Leichtigkeit. Neben ihren staunenswert lange gehaltenen höchsten Pfeiftönen zeigte sich die Qualität dieses hohen Soprans diesmal auch erfreulich in den Kantilenen der Mittellage. Da dieser gesanglichen Leistung auch der optische Eindruck und ein gewandtes, munteres Spiel entsprachen, war der Erfolg gegeben, in den die Hörer auch die übrigen Mitwirkenden, namentlich Luise Willer, den mit einer leichten Tenorhöhe glänzenden Valentin Haller und den launigen Baßbuffo Anton Baumann einbezogen.

Auch die Staatsoper ließ uns eine seltene Gastsängerin hören: Slawa Orlowska-Czerwinska von der Warschauer Oper. Ihr hellgefärbter, manchmal dem italienischen Stimmcharakter ähnlicher Sopran, der auch über eine volle Tiefe verfügt, wurde der Partie der Aïda im Lyrischen und Dramatischen gerecht, wenn auch der Schwerpunkt im Lyrischen, namentlich im

Piano der Mittellage lag. Es will schon etwas besagen, wenn sich ein Gast in einem Ensemble behaupten kann, in dem eine Margarete Klose die Amneris und ein Helge Roswaenge den Rhadamés singen. Durch den Zusammenklang dieser erlesenen Stimmen, zu denen noch Herbert Janssen als Amonasro, Wilhelm Hiller als Ramphis und Otto Helgers als König traten, erhielt die Aufführung festlichen Charakter.

Hermann Killer.

Bielefeld. Das Programm der letzten Opernspielzeit des Stadttheaters reichte von Mozart über Wagner und Verdi bis zu Max von Schillings und Richard Strauß. Dazu gehörten auch Namen wie Lortzing, Humperdinck und Wolf-Ferrari. Und gerade mit dieses Deutsch-Italieners entzückendem musikalischen Lustspiel „Die vier Grobiane" zeigte sich die Spielplangestaltung von einer neuen und erfreulichen Seite. Das Stück erschien in einer liebenswürdigen und beschwingten Aufführung. (Musikalische Leitung jeweils Musikdirektor Werner Gößling; szenische Einrichtung Oberspielleiter Curt Hampe.) Die mit echtem Goldonischen Komödiengeist erfüllte Partitur erwachte zu humorvoll-pulsierendem und filigranzartem Leben. Wir nennen aus der Reihe der Spielopern noch den „Wildschütz" und „Hänsel und Gretel". Diese liebenswürdigen und bewährten Stücke brachten auch diesmal wieder volle Häuser. Ebenso fand aber die große Oper, allen voran Wagners „Fliegender Holländer", viel dankbares Publikum. Seine sorgsam durchfeilte und dramatisch sehr gestraffte Wiedergabe war besonders bemerkenswert durch die wechselnde Besetzung der Titelrolle mit bekannten deutschen Wagnersängern. So hörte man Josef Lindlar (Düsseldorf), Hermann Nissen (München), Wilhelm Rode (Berlin) und Rudolf Bockelmann (Berlin). Ein sichtbarer Ausdruck für das Bestreben des Intendanten Dr. Alfred Kruchen, im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten hochwertige künstlerische Erlebnisse und Vergleichsmöglichkeiten zu schaffen.

Diesem Bestreben war auch das Gastspiel der Stagione d'Opera Italiana zu danken, die mit dem „Rigoletto" unter der Leitung Arturo Lucons Verdi in seiner leuchtenden musikalischen Schönheit und herrlich buntbewegten Dramatik zu gestalten wußte. Weiter gab die in Stimme und Spiel gleichermaßen ergreifende „Butterfly" der Bielefelderin Lore Hoffmann vom Deutschen Opernhaus Berlin einen nicht minder eindringlichen Puccini. Von den Aufführungen des Bielefelder Opernensembles verdienen noch besonders hervorgehoben zu werden Mozarts „Don Giovanni" in der Anheißerschen Übertragung, Richard Strauß' „Rosenkavalier", der auf den echten „heiteren und tiefen" Komödienton gestimmt war, und Schillings „Mona Lisa", die Dank der beredten musikalischen Gestaltung und der leidenschaftlichen Theatralik in der Titelrolle (Grete Müller-Morelli) mit ihrem grausigen Verismus sehr ansprach. — Daneben sei zweier Morgenfeiern gedacht, die in gediegener und vorbildlicher Weise zwei großen Anregern und Wegbereitern der Oper gewidmet war. Als Auftakt der Weberfeiern im Reich dirigierte Hans Pfitzner des Meisters bekannteste Ouvertüren und richtete — selbst einer der Deutschesten unter den Romantikern in der Musik — eine eindringliche Mahnung an die Theaterleiter, der deutschen Musik mit Webers gesamtem Opernschaffen weitesten Raum zu gewähren. Dr. Hellmuth Osthoff von der Universität Berlin umriß Werk und Persönlichkeit des vor 200 Jahren gestorbenen Schöpfers der opera buffa Pergolese. Seine Ausführungen stellte er mit der vollendet leichten Wiedergabe des reizvollen Werkchens „La serva padrona" unter Beweis. Man sah, daß dieses vergnügliche „Intermezzo" an Frische und Ursprünglichkeit bis heute nichts verloren hat.

Werner Vopp.

Bonn: Die im Bonner Stadttheater uraufgeführte Oper heißte wirklich „Tranion", nicht „Trianon", wie jeder Setzer den Titel zu korrigieren gewohnt ist. Solches behauptet nämlich der Dichter Eberhard König, der seine Verskomödie nach der „Mostellaria" (Der Spuk) des römischen Komödienschreibers Plautus, der 184 Jahre v. Chr. starb, als heiteres Intermezzo zwischen die ernsten Gestalten seines Wielant, Dietrich von Bern, Oidipus, Otto des Sachsen und anderer Helden einschob. Schier 2000 Jahre ist der Stoff alt, der schon einmal für Holbergs „Hausgeist" Pate stand.

Das klassische Vorbild des Plautus ist nicht eben reich an äußeren Variationen. Immer steht ein verliebter Jüngling im Mittelpunkt des Spiels, dessen Fäden sein Sklave in den Händen hält. Dieser muß die üblichen Streiche aushecken, Schulden für seinen Herrn machen, ihm mit List und Tücke Geld und Geliebte besorgen, und am Ende, wenn der Schwindel herauskommt, für alles gerade stehen. Hier heißt der Sklave Tranion, der ein pfiffiger Bursche ist und dem plötzlich nach mehrjähriger Abwesenheit heimkehrenden Papa seines Herrn das Blaue vom Himmel herunterphantasiert, um ihm die zur Deckung seiner Schulden notwendigen 4000 Pfund abzunehmen. Die große Szene der Oper ist jene Episode,

wo Tranion den Alten mit einem ungeheuren Aufwand von Gesten und Zaubersprüchen erledigt. Die Nachdichtung Eberhard Königs ist beinahe eine Neudichtung. Derbe Verse unterstreichen die Situationskomik in kerniger Hans-Sachs-Manier. Das Ganze ist eine humorige Angelegenheit, die auch ohne Musik ihrer unmittelbaren Wirkung sicher ist. Die Musik zu „Tranion" schrieb der als Liedersänger und Gesangsmeister nicht unbekannte Professor Ludwig Heß. Ihm schwebte als musikalische Lösung eine Form vor, die mit der Operette außer kleinen Lied- und Tanznummern nichts gemein haben, sich aber gleichzeitig von der Großartigkeit des Opernstiles gebührend distanzieren sollte. Das romantische Rauschen seiner Tonsprache ist ausschließlich auf blühenden Wohlklang gestellt, wobei die Singstimmen in ein tönend bewegtes Meer, das wie ein Sammelbecken die verschiedenartigsten Stilarten aufgenommen hat, eingebettet erscheinen. Die Ouvertüre, die der Komponist als ein selbständiges Orchesterscherzo in der Form einer einsätzigen Sinfonietta bezeichnet, ist ein buntes Potpourri von erstaunlicher Ausdehnung, in dem bereits das musikalische Material der Oper vorweggenommen wird.

Die vom Intendanten Curt Herwig in lustiger Weise inszenierte und bebilderte Uraufführung wurde vom Komponisten selbst dirigiert. In der Titelrolle entwickelte Karl Banzhaf eine ebenso überlegene wie bewegliche Buffolaune. Erna Fahrig, Änne Pfirschinger und Käte König waren drei reizvolle Athenerinnen. Hans Fitze und Hans Blessin waren Vater und Sohn, dieser mit lyrischer Tenorschönheit, jener als tüchtiger Charakterkomiker. Werk und Aufführung wurden mit lautem Beifall aufgenommen.

Friedrich W. Herzog.

Krefeld: Die Oper unter Operndirektor Kurt Cruciger und Kapellmeister Ernst Waigand bescherte Wagner, d'Albert, Mozart, Puccini, Verdi, Lortzing, Adam, Joh. Strauß. An Erstaufführungen gab es Puccinis Turandot und Werner Egks Zaubergeige. Die Erstaufführung einer Tanzpantomime nach Wilde mit der charakteristischen Musik von Dr. W. E. von Brandis (Krefeld) „Der Fischer und seine Seele" und die Uraufführung einer satirischen Pantomime nach Wilhelm Busch „Abenteuer eines Junggesellen" mit der köstlichen Musik von Joachim Krause (Krefeld) hatten durchschlagenden Erfolg.

Hermann Waltz.

Prag: Seit der Uraufführung von Finkes „Jakobsfahrt" zeigte die Oper des „Neuen Deutschen Theaters" wenig Ehrgeiz in ihrer Spielplangestaltung. Als einziges zeitgenössisches Werk wurde Albert Roussels „Testament der Tante Caroline" erstmalig in deutscher Sprache mit Erfolg herausgebracht; das musikalisch und textlich ausgesprochen operettenhafte schwächliche Alterswerk des französischen Komponisten trägt die Bezeichnung „Musikalische Komödie" zu Unrecht. — Erfreulicher ist die Tatsache einer gesteigerten Wagner-Pflege. Die Aufführungen der Werke selbst — Walküre, Tristan, Meistersinger, Tannhäuser, Lohengrin und zu Ostern Parsifal — waren im ganzen ziemlich unausgeglichen und fast immer nur mit Gästen durchführbar. (U. a. Kirsten Flagstad, Hilde Konetzni und Friedrich Schorr.) Richard Strauß kam mit einer vorzüglichen Wiedergabe der „Elektra" zu Worte, auch sein „Rosenkavalier" war zu hören. Im übrigen brachte die Spielzeit, die mit der „Zauberflöte" würdig eröffnet wurde, neben zwei Nieten — Rimsky-Korsakoffs „Zarenbraut" und der völlig veralteten „Gioconda" von Ponchielli — gute Erfolge mit Neustudierungen von Wolff-Ferraris „Neugierigen Frauen", Mussorgskys „Boris", Nicolais „Lustigen Weibern", von „Mignon", „Aïda", Glucks „Orpheus", Smetanas „Kuß" und Kienzls „Evangelimann", die zum Großteil neuinszeniert waren.

Friederike Schwarz.

Konzert

Berliner Konzertschau

Der April stand überwiegend im Zeichen der Berliner Kunstwochen und damit in diesem Jahre im Zeichen der deutschen Romantik. Bemerkenswert war die starke Beteiligung ausländischer Künstler, die ganz überwiegend ein Beispiel tiefer Einfühlung in den Geist deutscher Musik boten. Die Darbietungen romantischer Kammermusik und Liedkunst waren wieder an die festlichen Räume Berliner Schlösser geknüpft, an den repräsentativen Weißen Saal des Stadtschlosses, den köstlichen Rokokosaal der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses und den stilvollen Festsaal des Schlosses Monbijou. Den Beginn der Kammermusikveranstaltungen machte ein Konzert des in Deutschland als eine der besten französischen Spielgemeinschaften bekannten Pariser Pasquier-Trios, das für den deutschen Auslands-Klub Werke deutscher und französischer Romantiker spielte. Allerdings erscheint uns die Musik von Alexandre Pierre François Boëly (Trio op. 5), von dem selten einmal ein Werk in unseren Konzertprogrammen auftaucht, in ihrer klaren, ausgewogenen Haltung mehr klassizistisch als romantisch. Peter Joseph v. Lindpaintner dagegen, dessen Trio Werk 52 Nr. 3 zur

Aufführung kam, bleibt bei aller achtenswerten Könnerschaft doch Epigone, was besonders in der Nachbarschaft von Schuberts überaus fein und musizierfreudig dargebotenen B-Dur-Trio auffiel. In der Goldenen Galerie beherrschten Schubert und Schumann die Programme, während andererseits durch Brahms und Dvorák der romantische Rahmen aufgelockert und erweitert wurde. Das Calvet-Quartett, diese durch schönste klangliche Ausgeglichenheit ausgezeichnete Pariser Kammermusikvereinigung, spielte Schuberts d-Moll-Quartett „Der Tod und das Mädchen" und Schumanns a-Moll-Quartett Werk 41 Nr. 1. Die beiden nächsten Abende waren Meisterwerken der Klaviertrio-Literatur vorbehalten. An Schumanns d-Moll-Trio Werk 63 bewährten sich Conrad Hansen, der immer mehr in den Vordergrund gerückte Berliner Pianist und die beiden Meisterspieler des Philharmonischen Orchesters, der jugendliche Geiger Siegfried Borries und der erste Solocellist Arthur Troester.

Eine neue Spielgemeinschaft stellte sich in Claudio Arrau, Professor Georg Kulenkampff und dem neuen Solocellisten der Philharmoniker, Tibor de Machula, vor. Auch hier waren wie bei dem sonst gewohnten solistischen Spiel der Künstler Musizierfreudigkeit und geistige Durchdringung in gleicher Weise gegeben. Sie kamen überzeugend an zwei Hauptwerken der Trio-Literatur, Brahms' H-Dur-Trio Werk 8 und Dvoráks berühmtem „Dumky"-Trio, zum Ausdruck.

Mit zwei Gipfelwerken deutscher Liedkunst kam die vokale Seite der deutschen Romantik zu Worte, mit Schuberts „Winterreise" und Schumanns „Myrthen". Beide Male wurde der Weiße Saal des Schlosses zum Rahmen eines künstlerischen Erlebnisses, das ebenso von dem Kunstwerk selbst wie von der nachschaffenden Gestaltung ausgelöst wurde. Paul Lohmann und Emmi Leisner waren die Mittler, in deren Gesang die Seele des deutschen Liedes offenbar wurde. Auch außerhalb des Rahmens der Berliner Kunstwochen konnte man wiederholt die Bekanntschaft mit ausländischer Kunst und ausländischen Künstlern machen, ein Zeichen für die Aufgeschlossenheit unseres Musiklebens, das bei der verwirrenden Fülle von Darbietungen doch eine beträchtliche Zahl musikalischer Spitzenleistungen aufweist. Auf dem Abend des Dänischen Quartetts im fünften Bachstein-Stipendienkonzert waren besonders die Werke dänischer Komponisten aufschlußreich. Carl Nielsen ist Dänemarks bedeutendster Musiker; seine Sonate für Geige und Klavier in g-Moll erschließt sich nicht leicht, weist aber alle Merkmale einer starken schöpferischen Persönlichkeit auf. Der 1897 geborene und zuletzt in Baden-Baden aufgeführte Knudage Riisager schreibt eine flüssige, leichte, ganz auf Durchsichtigkeit und Linearität bedachte Musik, wie seine Senerade für Flöte, Geige und Cello bewies. Generationsmäßig zwischen diesen beiden steht Hermann Sandby, dessen Quintett für Flöte, Geige, Viola, Cello und Klavier aufgeführt wurde. Gilbert Jespersen, Esling Bloch, Torben Svendsen, Lund Christiansen und Knud Petersen sind die Namen der dänischen Musiker, die berechtigten Beifall erhielten.

Eine repräsentative Veranstaltung in der Philharmonie, die unter der Schirmherrschaft von Ministerpräsident Hermann Göring, Reichsminister Dr. Frank und dem polnischen Botschafter Dr. Lipski stand, galt dem Gedächtnis des vor zwei Monaten in Genf verstorbenen polnischen Meisters Karol Szymanowski. Außer seiner Klaviermusik waren fast sämtliche Gebiete seines Schaffens berücksichtigt worden. Szymanowskis Musik reicht mit ihren Wurzeln bis in die Romantik und den Impressionismus herab. Er ist ein Meister der Farbe, dem Richard Strauß manches gegeben hat, der aber darüber hinaus über ein eigenwilliges und eigengeprägtes musikalisches Schöpfertum verfügt, das auch da überzeugt, wo sich der musikalische Gehalt schwerer erschließt wie etwa bei dem Stabat mater. Hauptwerk des Abends war die zweite Sinfonie, ein rauschendes und schillerndes Tongemälde, zu dem der schwungvolle Bauerntanz aus dem — bis zur kommenden Hamburger Uraufführung — noch in Deutschland unbekannten Ballett „Harnasie" (Die Raubbauern) einen starken Gegensatz bildete. Der Domchor St. Hedwig, das Philharmonische Orchester, polnische Sänger und die bekannte polnische Geigerin Irene von Dubiska, die einige virtuose Charakterstücke für Violine vortrug, machten sich unter der sicheren musikalischen Leitung von Max Jarczyk um die Ausführung der Werke verdient.

Ein bemerkenswertes Ereignis war auch ein Abend mit neuzeitlicher brasilianischer Musik und dem namhaften Dirigenten Francisco Mignone in der Philharmonie. Für den Deutschen und europäischen Hörer bedeutet brasilianische Musik völliges Neuland, doch auch unter den ungewohnten, sich oft zu einem glühenden und barbarischen Farbenrausch verdichtenden Klängen sind die Verbindungsfäden zur europäischen, zumeist der deutschen und französischen Musik, spürbar. Wagner ist auch hier der große Anreger gewesen, dann kam der sehr starke Einfluß des französischen Impressionismus hinzu, und die Besinnung auf

die brasilianische Volksmusik, namentlich die alten indianischen Tänze, tat das ihre, um diese bunte, oft exotisch schillernde, dann wieder zu wilder Orgiastik aufrauschende orchestrale Sprache zu schaffen, deren Hauptvertreter der sich noch mehr in den Bahnen europäischer Sinfonik bewegende, 1867 geborene Francisco Braga ist. Lobos, Fernandez, Guarnieri und Mignone selbst sind weitere Hauptvertreter dieser neuen brasilianischen Musik — eine alte gibt es nicht — in deren Werken viel Volksgut, etwa der berühmte Maxixe-Tanz, verarbeitet ist, die aber alle zu einem expansiven, mit überaus kühnen Ausdruckssteigerungen verblüffenden Musizieren neigen. Mignone, ein Dirigent von überzeugendem Können, war der berufenste Anwalt dieser Musik seiner Heimat, der sie mit leidenschaftlicher Hingabe zur Geltung brachte. Allerdings stand ihm auch in dem Philharmonischen Orchester ein Instrument zur Verfügung, das sich an dieser schweren, ungewohnten Aufgabe in kaum zu übertreffender Weise bewährte.

Mit einer erfreulich zielbewußten, auch dem zeitgenössischen Schaffen offenen Programmgestaltung warten die von der Berliner Konzertgemeinde veranstalteten Morgenkonzerte mit der Staatskapelle auf. Diesmal gab es zwei Erstaufführungen, das G-Dur-Konzertino für Streichorchester von Pergolesi, ein wundervoll klares, von aller Barockschwere gelöstes Werk des genialen Meisters der Buffo, und Ottmar Gersters „Kleine Sinfonie", ein frisch empfundenes, mit zügiger Linienführung geschriebenes Stück von reizvoll konzertanter Haltung. Johannes Schüler, mit Hingabe unterstützt von den Staatsoper-Musikern, war der mit feiner Einfühlung bemühte Mittler der Werke, der auch der 3. Sinfonie von Brahms eine wirkungsvolle klangliche Durchleuchtung gab. Rudolf Bockelmann sang drei Orchesterlieder von Hugo Wolf, darunter den deklamatorisch wuchtigen Prometheus.

Auf einem Abend alter Chormusik brachte Georg Schumann mit der Singakademie einige Werke aus dem Altbachischen Archiv zur Aufführung, jener unschätzbaren Manuskriptsammlung von Werken der unmittelbaren Vorfahren Johann Sebastian Bachs, die dieser und sein Vater angelegt haben. Erst kürzlich sind diese Werke gedruckt worden. Man erhielt einen aufschlußreichen Einblick in das musikalische Erbgut der Bache in den fünf Motetten von Johann, Johann Michael und Johann Christoph Bach, dem Großonkel, Schwiegervater und Onkel Johann Sebastians. Diese thüringische Kantorenkunst fesselt auch in ihrem Frühstadium durch die handwerkliche Meisterschaft und die Kraft der Innerlichkeit, die in ihr lebt. Dabei ist es erstaunlich, wie hier gewisse Wirkungen des frühbarocken Kirchenstils, etwa die Doppelchörigkeit, in einen volkstümlich schlichten, den damaligen Besetzungsverhältnissen angepaßten Chorsatz umgewandelt sind. Teile aus der 16stimmigen Messe von Eduard Grell, dem als Apostel des Palestrinastils bekannten Vokalkomponisten erinnerten dann an den vor 50 Jahren verstorbenen einstigen Singakademiedirektor. Neben dem Chor der Singakademie wirkten Waldo Favre und seine bewährte Berliner Solistenvereinigung sowie als Instrumentalisten Professor Schumann selbst, Helmut Zernick (Violine) und Karl Mau (Flöte) mit, letztere in dem mit Mitgliedern des Landesorchesters musizierten 5. Brandenburgischen Konzert von Bach. Hermann Killer.

Berlin. Das Romantiker-Fest, der erste Teil der Berliner Kunstwochen 1937, wurde durch ein Chorkonzert in der Philharmonie festlich eingeleitet. Drei der bedeutendsten Berliner Chöre, der Berliner Lehrer-Gesangverein, die Berliner Liedertafel und die Singakademie zu Berlin, waren an der Aufführung erfolgreich beteiligt. Selten gehörte Chorwerke von Schubert, Schumann und Weber kamen zur Aufführung, u. a. Schumanns düstere Motette „Verzweifle nicht" und Webers Kantate „Kampf und Sieg", anläßlich der Schlacht bei Belle-Alliance geschrieben, überquellend an melodischen Einfällen und fast als eine Vorstudie zum „Freischütz" anmutend. Drei bekannte Chordirigenten, Karl Schmidt, Friedrich Jung und Georg Schumann lösten sich einander auf dem Dirigentenpult ab. Die Mitwirkung des Landesorchesters Gau Berlin sowie der Solisten Gerda Heuer (Sopran), des Tenors Helmuth Krebs und des Baritons Horst Rosenberg verdient besondere Erwähnung. An der Orgel waltete Alex. Preuß mit Umsicht seines Amtes.

Chorkonzerte gaben dem Romantiker-Fest ein besonderes Gesicht. So brachte ein Konzert der Probstei zu Berlin in der St. Marienkirche zwei bedeutende Chorwerke von Franz Schubert zu Gehör, für die sich neben dem rühmlichst bekannten Kammerchor des Deutschlandsenders der Deutsche Oratorienchor, das Landesorchester Berlin, die Sopranistin A. Holz, der Tenor M. Andersen, der Bariton F. Drissen und W. Drwenski an der Orgel mit Geschlossenheit und anerkennenswerten Leistungen einsetzten. Hans-Georg Görner dirigierte, sich erneut als tüchtiger Dirigent und darüber hinaus als Kenner romantischer Kirchenmusik ausweisend.

Eine wertvolle Bereicherung fand das Roman-

tiker-Fest durch ein Gastkonzert des „Städtischen Orchesters Düsseldorf“, das unter Leitung seines Dirigenten Hugo Balzer und unter Mitwirkung Georg Kulenkampffs in der Philharmonie romantische Musik von Schubert, Spohr und Berlioz spielte. Dieses Konzert, das auf Einladung der Stadt Berlin und der NS-Kulturgemeinde zustande kam, zeigte die Leistungsfähigkeit der Düsseldorfer, deren Bläser- und Streichergruppen in der Klangentfaltung und im Zusammenspiel Ausdruck und Kultur zeigen. Hugo Balzer hielt sein Orchester straff in der Hand. Vorbildlich war etwa die Exaktheit der Einsätze. Melodienselig kam Schuberts „Unvollendete“ heraus. Schroff hob sich dagegen die Sinfonie fantastique von Berlioz ab, die Balzer vor allem im Klanglichen entwickelte. Verklärt im Ton und wunderbar ausgefeilt spielte Kulenkampff Spohrs d-Moll-Violinkonzert. Maßgebende Vertreter der Städte und der Partei nahmen an dem Konzert teil. Das Düsseldorfer Orchester unter Balzer und Kulenkampff wurden stürmisch gefeiert. Die NS.-Kulturgemeinde beabsichtigt, den Berlinern alljährlich eins der führenden Kulturorchester des Reiches vorzustellen.

Ein Klavierabend des polnischen Pianisten Raoul Koczalski, der zum Besten der Dr.-Goebbels-Spende der KdDK. veranstaltet wurde und unter der Schirmherrschaft des Polnischen Botschafters und des Reichsministers Dr. Goebbels stand und in deren Gegenwart stattfand, ordnete sich in den Rahmen des Romantiker-Festes ein. Koczalski, der Klaviermusik von Beethoven, Schubert und Schumann spielte, wies sich als ein überlegener, virtuos gestaltender Pianist aus.

Schon seit einigen Jahren finden die Orgel-Konzerte in der Eosander-Kapelle des Schlosses Charlottenburg während der Berliner Kunstwochen besondere Beachtung. Henry Weman, Domorganist aus Upsala, gab eine Übersicht über die Orgelmusik der norddeutschen Kantoren, die in Hamburg, Husum, Lüneburg und Lübeck Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts lebten und wirkten, so Buxtehude, Georg Böhm, Nikolaus Bruhns und Vincent Lübeck. Henry Weman fand sich bestens auf der Orgel der Eosander-Kapelle zurecht und wies sich als ein Orgelspieler mit großer Technik und feinem Klangempfinden aus. Im letzten Austauschkonzert der Gemeinschaft junger Schaffender und nachschaffender Musiker im Haus der Deutschen Presse, das unter dem Protektorat des italienischen Botschafters Attolico stand, hörte man junge italienische Kammermusik von Petrassi, Alfano und Silva. Dieser Musik gemeinsam ist klarer Formaufbau. Der Impressionismus beeinflußte vor allem Alfanos Cello-Sonate. Luigi Silva, der Solo-Cellist vom „Quartetto di Roma“ und der Pianist Artalo Satta setzten sich für eine meisterhafte Wiedergabe aller Werke ein.

Im 28. Konzert des Hilfswerkes für deutsche Kunst in der Hochschule für Musik ließ sich ein neues Trio, das Hekking-Trio, zum ersten Male vor der Öffentlichkeit vernehmen. Das Zusammenspiel war sauber und die Wiedergabe des Beethovens Trios op. 1 äußerst beschwingt.

Zwei bedeutende Musiker, der Geiger Wilhelm Stroß und der Pianist Claudio Arrau fanden sich in einem Sonaten-Abend im Beethovensaal zusammen. Hier bekam man u. a. eine vorbildliche und authentische Aufführung der Max-Reger-Suite im alten Stil zu hören. —

Die Sopranistin Mary Lewis aus New York sang im Beethovensaal. Ihr Versuch, die romantische Liederwelt nachzugestalten, erstreckte sich auf Äußerlichkeiten. Besser lagen ihrer großen und in der Mittellage angenehmen Stimme Arien, so z. B. Rimsky Korsakoffs „Sonnenhymne“. —

Umgekehrt fand sich die Brüsseler Sopranistin Marie Roze besser mit kleinen chansonartigen altfranzösischen Liedern ab, während ihrer kleinen Stimme die Arie weniger liegt. — In beiden Konzerten begleitete Michael Raucheisen mit feiner Anpassung. Gerhard Schultze.

Bielefeld: Die Sinfoniekonzerte des Winters (unter Leitung von Werner Gößling und Dr. Hans Hoffmann) räumten der modernen Musik einen nicht geringen Raum ein. Man hörte die farbensatte und orchestral ungemein effektvolle Höllersche „Sinfonische Phantasie über ein Thema von Frescobaldi“ und vernahm Rehans „Sinfonischen Prolog zu Grabbes Don Juan und Faust“ den Versuch des Musikers, dem Dichter kongenial zu sein, ihm zu folgen in grüblerisch verschlungener Thematik, in schrillen Dissonanzen und wild geschlagenen Rhythmen. Weiter erklangen Werner Egks „Georgica“, vier Bauernstücke für Orchester voller Witz und rhythmischer Launigkeit, voller dörflich-bäuerlicher Festesfreude mit parodistischen Glanzlichtern, Hermann Ungers „Levantinisches Rondo“, dichterische Impressionen mit starker Beimischung orientalischer Farben; Stücke, denen gegenüber Max Trapps „Konzert für Orchester op. 32“ ei allem Gegenwartswillen strenge Zucht und Besinnen auf die alten eingeborenen Quellen unserer tonkünstlerischen Volkskraft bedeutet.

Mit Pfitzners Es-Dur-Klavierkonzert (gespielt von Edwin Fischer), in dem verfeinerte Sensibilität und beinahe Primitives dicht beieinander stehen,

kommen wir zu den zahlreichen Solisten, deren Namen nicht nur einen berühmten Klang haben, sondern die auch für Bielefeld ein bestimmtes musikalisches Erlebnis bedeuten. So Gaspar Cassadó mit Haydns Cellokonzert, Walter Gieseking, der von Bach bis Liszt in souveräner Technik eine zauberische, ideenreiche Klangwelt offenbarte, Alfred Cortôt, Eduard Erdmann, Georg Kulenkampff im Zusammenspiel mit Wilhelm Kempff. An der Spitze stand das Konzert der Berliner Philharmoniker unter Dr. Wilhelm Furtwängler. „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von ihnen gespielt, gab wirlich eine bis zur Vollkommenheit aus- und umgeformte musikalische Spiegelung des Schalks. Furtwängler selbst stellte sich mit dem 5. Brandenburgischen Konzert als Solist vor. Über ähnliche hohe Spielkultur verfügte auch die Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker.

Eigentlich mehr in das Gebiet weihevoller und tief innerlicher Feierstunden gehörten drei Aufführungen unter der Leitung Dr. Hans Hoffmanns: Beethovens „Neunte", die in der Interpretation wirklich zum leuchtenden Erleben wurde, Verdis „Requiem", das aufstieg als ein Hymnus voll innerer Wahrheit und Notwendigkeit, und die „Johannespassion", die in ihrer erschütternd herben Kraft den bis in die letzten Versunkenheiten ringenden Bach offenbarte. Einen Bach, dessen Eindringen in die heiligsten Bezirke musikalischen Gestaltens wir in der „Kunst der Fuge" erleben durften, die Professor Diener mit seinem Collegium Musicum nach der Einrichtung von Hermann Lahl (für Streichquartett) spielte. Man hatte dabei den Eindruck einer durchaus einwandfreien idealen Gleichgewichtslage und struktueller Klarheit und Durchsichtigkeit. Dies nur zur Frage der Aufführungsmöglichkeit des so schwierigen und umstrittenen Bachschen Werkes.

Werner Vopp.

Eisenach: Das Städtische Orchester unter Musikdirektor Walter Arumbrust brachte eine Reihe von Solistenabenden mit Marta Linz, Käte Heidersbach, die Pianistin Elisabeth Fischer, Eduard Oswald und Walter Schulz, die im Konzert für Violine und Violoncell von Brahms eine prachtvolle Leistung boten, und schließlich Erna Sack.

Der unter Leitung Conrad Freyses stehende Musikverein, dem in Anerkennung seiner chorischen Leistungen nachträglich zu seinem hundertjährigen Bestehen, das er im vergangenen Frühjahr bekanntlich festlich feiern konnte, Reichsminister Dr. Goebbels die goldene Zelterplakette verlieh, legte in diesem Winter das Hauptgewicht auf solistische Darbietungen: Vasa Prihoda, der durch seine Virtuosität auch hier blendete, und Erna Berger, die reifste und schönste Kunst bot. Das Fehse-Quartett, mit der Wartburgstadt durch besonders enge Bande verbunden, sah eine stattliche Gemeinde seines schönen Könnens. Eine mustergültige Aufführung von Händels „Herakles" mit Freyse als Stabführer bewies, daß der Musikverein seiner alten Tradition auch im neuen Jahrhundert seines Bestehens treu bleiben will. Magda Lüdtke-Schmidt zeigte in einem Liederabend außerordentliches Können. Hans Hoefflin erwies sich in diesem Konzert ebenfalls als guter Künstler.

Der Bach- und Georgenkirchenchor unter Erhard Mauersberger brachte neben Johann Rosenmüller, Joh. Nep. David, Fritz Büchtger, Hanns Joachim Weber und Hermann Simon. Von diesen Tondichtern fesselte vor allem Hermann Simon mit seiner Luthermesse. Eigenartig und zukunftverheißend sind auch die drei a-capella-Chöre von Fritz Büchtger „Der Mensch — Der Pilger — Der Tod", während Hanns Joachim Webers Orgelsonate, von Ernst-Otto Göring trefflich gespielt, der letzten Geschlossenheit noch ermangelt. Mit diesen drei Werken von Weber, Büchtger und David, denen er diesmal die Deutsche Liedmesse von Wolfgang Fortner, ein Werk, das nicht restlos überzeugt, folgen ließ, gastierte der Bach- und Georgenkirchenchor übrigens auch in Gotha mit sehr starkem Erfolge. Zu den Glanzleistungen des Chors zählt das Weihnachtsoratorium von Kurt Thomas; der wunderbar schöne Schluß packte auch diesmal wieder.

Auf Anregung des Städtischen Musikdirektors Walter Armbrust vereinten sich die drei genannten Jistitutionen am 30. April als Auftakt zum Tage der Arbeit zu einem Gemeinschaftskonzert. Nach der Ständekantate Felix Raabes (Musikverein), Bruno Stürmers „Neues Volk" (Bachchor) gipfelte dieser große Abend in der 9. Symphonie Beethovens mit Ane Lonk, Maria Peschken, Willy Heese und Ernst Otto Richter als Solisten und einem eigens für dieses Ereignis gebildeten Chor unter Leitung Walter Armbrusts, damit dem Konzertwinter den festlichen Ausklang gebend.

Krönung und Abschluß des Konzertlebens bildeten die Maientage des Vereins der Freunde der Wartburg, die mit dem Deutschen Dichtertag in engste Verbindung gebracht worden waren. Der Überlieferung getreu ließ man neben dem Wort auch die Musik zu vollstem Rechte kommen. Das Deutsche Nationaltheater Weimar erfreute, beson-

ders im Orchestralen durch eine Aufführung des „Fidelio" unter Leitung des Staatskapellmeisters Paul Sixt. Ein Festkonzert im Bankettsaal der Wartburg bewies die stolze Höhe, auf der die Weimarische Staatskapelle unter Paul Sixt steht.

Durch Operngastspiele der Deutschen Musikbühne, der Opern von Erfurt und Gotha erfuhr das Musikleben der Wartburgstadt eine willkommene Bereicherung, wenn sich die Gastspiele auch meist auf die oft gehörten Standardwerke und bekannte Operetten beschränkten.

Martin Platzer.

Prag: Die deutschen Philharmonischen Konzerte werden von der Leitung des Neuen deutschen Theaters aus Ersparnisgründen nicht fortgesetzt; nur ausnahmsweise, bei einer Brucknerfeier, wurde dem Theaterorchester Gelegenheit gegeben, mit der „Achten" des Meisters und mit Wagners Faust-Ouvertüre seine künstlerische Leistungsfähigkeit zu bekräftigen. Ersatz für ständige Veranstaltungen konnten andere deutsche Konzerte nur zum Teil bieten: die großangelegten Brucknerfeiern der Brucknergemeinde, die Chorkonzerte der Universitätssängerschaft Barden und des sehr rührigen und vielseitig eingestellten Collegium musicum der deutschen Universität, eine Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" durch den Volksgesangverein oder von Schuberts „Stabat mater" durch den Männergesangverein.

Für große symphonische Werke der deutschen Literatur setzte sich fast nur die Tschechische Philharmonie ein. Hohes Niveau hatten die meisten Veranstaltungen des deutschen Kammermusikvereins. Hier hörte man das Prager Quartett im Verein mit dem verläßlichen Bratschisten Dr. Kalliwoda, später in Partnerschaft mit Prof. Franz Langer am Flügel.

Auch Kammermusik für Bläser, gespielt von dem tüchtigen Prager Bläserquintett, war zu hören, ferner wertvolle alte Musik verschiedenster Besetzungen. Von sudetendeutschen Autoren kamen zu Worte: F. F. Finke mit seiner neuen Chaconne nach Vitali für Streichquartett, einer sehr farbig, dabei plastisch und stiltreu wirkenden Bearbeitung, und mit seiner älteren II. Klaviersuite. Ferner Felix Petyrek mit seiner reizvollen, kontrapunktisch interessanten Dreikönigsmusik für zwei Klaviere, schließlich Johannes Bammer, Theodor Veidl und Dr. Hermann Haas mit romantisch empfundenen Liedern und Gesängen. — Auch Strawinskys seinerzeit in Baden-Baden aufgeführtes Concert für zwei Klaviere war zu hören. — Von anderen Kammermusikveranstaltungen verdient besonders ein sechsabendiger Beethovenzyklus des Prager Quartetts mit sämtlichen Streichquartetten von Beethoven uneingeschränkte Anerkennung. Eine neugegründete Vereinigung, das Neue Prager Trio der Akademieprofessoren Eugen Kalix (Klavier), Dr. Karl Kalliwoda (Geige) und Erich Neumann (Cello) machte mit ihrem ersten selbständigen Konzert einen schönen Anfang.

Riesig war das Angebot an Solistenkonzerten, das Niveau war höchst ungleich und nur die wichtigsten Namen seien hier genannt: Die Pianisten Walter Gieseking, Alfred Cortot, Adrian Aeschbacher, der Bariton Gerhard Hüsch (der u. a. drei neuentdeckte Lieder aus dem Nachlaß Hugo Wolfs sang), Rudolf Watzke und Domgraf-Faßbaender, die Altistin Gertrude Pitzinger und der Tenor Julius Patzak. Nicht vergessen seien einheimische Kräfte, z. B. die Pianisten Franz Langer und Eugen Kalix. — In der Prager deutschen Sendung wurde ein musikalischer Querschnitt durch die erfolgreiche Oper „Taras Bulba" des jungen Sudetendeutschen Ernst Richter (Dresden) durch Künstler vom Aussiger Stadttheater geboten.

Friederike Schwarz.

* Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde *

Bamberg: Die NSKG. veranstaltete mit dem verstärkten Theaterorchester unter Artur Zapfs Leitung ein klassisches Sinfoniekonzert, das neben Mozarts Sinfonie op. 34 und der Nachtmusik eine vorzügliche Wiedergabe von Beethovens Es-Dur-Klavierkonzert mit Karl Leonhard brachte.

Chemnitz: Die NSKG. schloß ihr dieswinterliches Arbeitsprogramm ab mit einem Vortrag des Archivars des Hauses Wahnfried in Bayreuth Dr. Otto Strobel über Richard Wagner.

Danzig: Wie im Vorjahr bringt die NSKG. auch in diesem Sommer eine Reihe von Veranstaltungen im Olivaer Schloß. Vorgesehen sind drei Serenaden-Abende, eine Dichterlesung und die Vogelsänger Spielschar mit neuen Spielen, Tänzen und Liedern.

Gera: In den Konzerten, die anläßlich der Kulturtage in Gera von der NSKG., der Stadt und dem Reußischen Theater veranstaltet wurden, kamen

17 Werke auslandsdeutscher Komponisten zur Uraufführung.

Hannover: Seinem Kammermusikabend für die NSKG. hatte das Ladscheck-Quartett eine Vortragsfolge zugrunde gelegt, die überwiegend Musik unserer Tage enthielt. Es kamen Werke von Respighi, Wolf-Ferrari, Ladscheck und Richard Strauß zu Gehör.

Karlsruhe: Pfitzners selten gespielte Oper „Die Rose vom Liebesgarten" konnte in kurzer Zeit nicht weniger als drei Aufführungen in Karlsruhe verzeichnen, die sämtlich durch das Publikum der Karlsruher NSKG. beschickt wurden. Demnach hat die Karlsruher Pfitznerwoche, die Anfang April durchgeführt wurde, eine günstige Vorarbeit geleistet. — Im großen Saale des Kolosseums fand der erste Kameradschaftsabend der Amtswarte und Mitarbeiter der NSKG. statt. Die unermüdlichen und fleißigen Helfer der NS.-Kulturgemeinde sollten eine Anerkennung für ihre uneigennützige und treue Arbeit erhalten. Diesem Gedanken gab der Vertreter des Ortsverbandsobmannes A. Krämer in einer Ansprache beredten Ausdruck.

Kassel: Der Pianist Georg Rothlauf gastierte in einem Klavierabend der NSKG. mit Werken von Franz Schubert, Mussorgski, Paul Graener und Hermann Reutter.

Leipzig: Die „Leipziger Musiktage", die ausschließlich lebende einheimische Meister an die Öffentlichkeit bringen, wurden im Festsaal des Neuen Rathauses feierlich eröffnet. Stadtrat Hauptmann sprach für den OV. der NSKG. und für die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", die beide in vortrefflicher Zusammenarbeit als Veranstalter zeichnen.

Mainz: Im weißen Saal des Kurfürstlichen Schlosses veranstaltete die NS.-Kulturgemeinde ein Konzert. Die Vortragsfolge war ganz auf volkstümliche Vokalmusik eingestellt.

Moers: Der NSKG. ist es zu verdanken, Prof. Elly Ney für ein Konzert gewonnen zu haben. Was der Abend für die hiesigen Kunstfreunde bedeutete, wies der bis auf den letzten Platz besetzte Saal auf.

Osnabrück: Als Ausklang des Vortragswinters der NSKG Ortsgruppe Bünde wurde Händels „Festoratorium" aufgeführt. Solisten des Abends waren Elfriede Behm-Wittrich, Osnabrück (Sopran), Hedwig Wulkow, Bünde (Klavier), u. a. Das Schaumburg-Lippesche Landesorchester und der Madrigal- und Oratorienchor trugen wesentlich zum Gelingen des Abends bei.

Ottweiler: Die NSKG. und der Ottweiler Sängerkreis brachten in erfolgreicher Gemeinschaftsarbeit Böttchers „Oratorium der Arbeit" zur Aufführung.

Parchim: Das Konzert, das in der Zentralhalle von der NSKG veranstaltet wurde, brachte Uraufführungen von Walter Buschmann. Margarete Wagener setzte sich, vom Komponisten am Flügel begleitet, erfolgreich für die Lieder ein.

Pillnitz: Im Rahmen der Veranstaltungen der NSKG. setzte Kantor Werner Günther die Schloßkonzerte im Barocksaal mit „Musik der Barockzeit" fort. Man hörte Werke von Dietrich Buxtehude, Georg Friedrich Händel, Joh. Seb. Bach und Georg Philipp Telemann.

Rendsburg: Die „Gemeinschaft der Musikfreunde" in der NSKG. beendete ihre Veranstaltungsreihe mit einem Sonderkonzert in der Stadthalle. Alle Chöre aus Rendsburg und Büdelsdorf brachten zusammen mit dem Trompeterkorps der Artillerie in bunter Reihenfolge Soldatenlieder und Marschlieder aus vier Jahrhunderten.

Rostock: Den glanzvollen Abschluß der Veranstaltungen des Konzertringes bildete das Solistenkonzert der NSKG. mit Kammersänger Rudolf Bockelmann, am Flügel von Prof. Michael Raucheisen begleitet.

Stettin: Bei der NSKG. gastierte erfolgreich Bill Gernhardts Künstlertruppe „Ein Jahrhundert deutsche Operette".

Völklingen: Die NSKG. hatte in Zusammenarbeit mit dem Bayreuther Bund ihre Mitglieder und Freunde zu einem Kammermusikabend eingeladen. Haydn, Beethoven und Schubert standen auf dem Programm.

Umsatzsteuerfragen des Musikers

Das Umsatzsteuergesetz enthält u. a. eine Bestimmung, die sich für Musiker sehr erfreulich auswirkt. Umsatzsteuer f r e i sind nämlich die Umsätze aus der Tätigkeit als K ü n s t l e r, wenn der Gesamtumsatz des Künstlers im Kalenderjahr 6 0 0 0 R M nicht übersteigt.

Wenn also die Einnahmen (Roheinnahmen) eines Musikers, der als Künstler anzusehen ist, im

Kalenderjahr den Betrag von 6000 RM nicht übersteigen, so bleibt der Künstler umsatzsteuerfrei. Diese Bestimmung soll der wirtschaftlichen Schwäche der Künstler Rechnung tragen. Dabei ist zwischen einer produktiven Tätigkeit des Künstlers, wie sie sich beim Musiker etwa in der selbständigen Schaffung von Musikwerken zeigen würde, und der anderen Tätigkeit nicht unterschieden. Es kann also auch eine musikalische Lehrtätigkeit umsatzsteuerfrei sein. Daher muß die Umsatzsteuerfreiheit auch einem Musiklehrer oder einer Musiklehrerin gewährt werden, die ihre Berufsvorbildung auf einem Musiklehrerseminar des Konservatoriums erhalten und mit der Reifeprüfung als Musiklehrer bzw. Musiklehrerin abgeschlossen haben.

Nun ist aber noch nicht gesagt, daß ein Musiker, dessen Einnahmen den Betrag von 6000 RM jährlich übersteigen, damit automatisch umsatzsteuerpflichtig ist. Er ist nur umsatzsteuerpflichtig, wenn seine Tätigkeit eine selbständige ist. Ist dagegen seine Tätigkeit eine unselbständige, so bleibt er ebenso umsatzsteuerfrei wie ein Angestellter oder Beamter. Wann ist nun aber eine Tätigkeit unselbständig und wann ist sie selbständig? Diese Frage führt in der Praxis immer wieder zu Streitigkeiten mit den Finanzämtern und ist in manchen Einzelfällen auch tatsächlich nicht so ohne weiteres zu klären. Rein äußerlich wird man in der Regel die Unselbständigkeit eines Musikers daran erkennen können, daß er lohnsteuerpflichtig ist und deswegen eine Steuerkarte besitzt. Wer also eine Steuerkarte hat und von dessen Bezügen deswegen Lohnsteuer einbehalten wird, ist regelmäßig umsatzsteuerfrei. Wer dagegen keine Lohnsteuerkarte hat und von dessen Bezügen keine Lohnsteuer einbehalten wird, kann unter Umständen umsatzsteuerpflichtig sein. Auf jeden Fall wird man aber seine Umsatzsteuerpflicht gewissenhaft prüfen und nicht ohne weiteres bejahen müssen.

Die bisherige Rechtsprechung des Reichsfinanzhofs hat zu interessanten Bestimmungen geführt: Wenn z. B. ein Kapellmeister im Auftrage von Vereinen, Gastwirten usw. und für Privatfestlichkeiten Musikkapellen nach Bedarf zusammenstellt, so ist er nicht Angestellter der Vereine, Gastwirte usw. Er ist vielmehr selbständig und damit auch mit den von ihm an die einzelnen Musiker weitergeleiteten Vergütungen umsatzsteuerpflichtig. Er kann auch nicht die Vergütungen als durchlaufende Posten abziehen, wie es in der Praxis oft gemacht wird. Dagegen ist ein Kaffeehausmusiker mit Rücksicht auf die besonderen Verhältnisse als Angestellter des Besitzers der Gaststätte anzusehen. Er ist deswegen mit den Vergütungen, die er vom Besitzer der Gaststätte erhält, umsatzsteuerfrei. Dasselbe gilt für alle Musiker der Kapelle. Ein Stadtorchester ist auch insoweit gewerblich selbständig, als es für Vereine, Gastwirte usw. gegen tarifmäßigen Stundenlohn tätig ist. Es ist also mit den erhaltenen Vergütungen umsatzsteuerpflichtig. Daß nicht die einzelnen Musiker, sondern eben das Orchester als Unternehmer anzusehen ist und daß eben dieses die Umsatzsteuer zu bezahlen hat, ist ausdrücklich in einem Urteil des Reichsfinanzhofs betont.



Wir sagten vorhin, daß ein künstlerisch tätiger Musiker erst dann umsatzsteuerpflichtig ist, wenn sein Gesamtumsatz 6000 RM jährlich übersteigt. Es ist nun in letzter Zeit die Frage praktisch geworden, wie die Rechtslage ist, wenn es sich um ein Quartett handelt. Mit dieser Rechtslage beschäftigte sich kürzlich der Reichsfinanzhof.

Es handelt sich hierbei kurz um folgendes: Wenn man das Quartett als Gemeinschaft ansieht und die Freigrenze auf das Quartett als solches anwendet, so wird das Quartett regelmäßig umsatzsteuerpflichtig sein, denn es ist anzunehmen, daß seine Gesamteinnahmen im Kalenderjahr wohl immer 6000 RM übersteigen werden. Wenn man aber sagt, die Freigrenze von 6000 RM gilt nicht für das Quartett, sondern für den einzelnen Künstler und dieser ist umsatzsteuerfrei, wenn sein Anteil an den Einnahmen des Quartetts den Betrag von 6000 RM jährlich nicht übersteigt, wird sich in sehr vielen Fällen Umsatzsteuerfreiheit für die einzelnen Künstler ergeben. Deswegen ist diese Frage von so großer Wichtigkeit.

Der Reichsfinanzhof kam zu einem für die Künstler sehr erfreulichen Ergebnis. Er stellte fest, daß die Freigrenze nicht bei der Gemeinschaft, also beim Quartett, sondern bei dem einzelnen Mitglied der Gemeinschaft festgestellt werden muß. Wenn die anteiligen Einnahmen, die das ein-

zelne Mitglied von der Gemeinschaft erhält, den Betrag von 6000 RM jährlich nicht übersteigen, ist das Mitglied umsatzsteuer frei.
Diesem Urteil trat der Reichsfinanzminister in einem kürzlichen Erlaß entgegen. Er ordnete an, daß die Freigrenze auf die Gemeinschaft als solche und nicht auf das einzelne Mitglied der Gemeinschaft anzuwenden sei.
Daraus darf man nun aber nicht folgern, daß eine Umsatzsteuerbefreiung von Künstlern, die in einem Quartett spielen, nicht oder nur in seltenen Fällen möglich wäre. Der Erlaß des Reichsfinanzministers zeigt, wie bei einem Zusammenwirken von Künstlern die Befreiungsvorschrift trotz der Beschränkung auf die Einzelperson zur Anwendung kommen kann. Wenn ein Quartett mit einer Konzertdirektion in Verbindung tritt, so kann der Leiter des Quartetts die vertraglichen Abmachungen für sich und zugleich im Namen der drei anderen Künstler treffen. Wenn er das tut, so wird damit die Freigrenze selbstverständlich auf jeden der vier Künstler angewendet. Tritt das Quartett selbst als Veranstalter auf, so können die einzelnen Künstler ohne weiteres als selbständig tätig angesehen werden und die Freigrenze wird auch dann auf jeden von ihnen angewendet. Infolgedessen können also auch Künstler, die in einer Gemeinschaft spielen, ohne weiteres in den Genuß der Freigrenze und damit der Umsatzsteuerbefreiung gelangen.
Die Finanzämter haben die Anweisung erhalten, nach den eben geschilderten Vorschriften zu verfahren, so daß die Mißhelligkeiten zwischen Künstlern und Finanzämtern wohl in Zukunft ihr Ende finden werden, vorausgesetzt natürlich, daß die Künstler in dem eben geschilderten Sinne verfahren. Stender.

* Zeitgeschichte *

Musikalische Höchstleistungen für das Volk

Aus der Arbeit der Berliner Philharmoniker.

Die Programmgestaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters für die kommende Spielzeit steht im Zeichen einer wichtigen Neuregelung. Die seit über 50 Jahren bestehenden, sogenannten „populären" Sonntags- und Dienstagskonzerte werden fallengelassen, dafür wird durch eine enge Verbindung des Orchesters mit den großen Besucherorganisationen von KdF. und der Berliner Konzertgemeinde jedem Volksgenossen die Teilnahme an den großen Konzerten, also an Höchstleistungen deutscher Orchesterkunst ermöglicht. Als wichtigste Aufgabe für die Zukunft betrachtet es das Philharmonische Orchester, dem nach seiner Übernahme durch das Reich besonders große künstlerische Aufgaben gestellt worden sind, die Basis der deutschen musikalischen Kultur und das Musikleben in Deutschland zu verbreitern und zu vertiefen. Auch der musikalischen Jugendbildung gilt die Arbeit des Orchesters. 12 000 Berliner Volksschüler sowie 12 000 Aufbau-, Mittel- und höhere Schüler werden an 12 Sonderkonzerten musikalische Meisterwerke erleben. Für diese Konzerte, zu denen der Eintritt frei ist, stellt die Stadt Berlin 24 000 Programmhefte zur Verfügung, die schon im Sommer den Schulen zugeleitet werden, damit hier die notwendige Vorbereitung erfolgen kann und somit allmählich ein neuer Stamm der Konzertbesucher und Musikliebhaber zur Erhaltung und Weiterführung unserer deutschen musikalischen Kultur herangebildet wird.
Zur Erzielung gleichbleibend hoher musikalischer Spitzenleistungen wird das Philharmonische Orchester, das in der vergangenen Spielzeit in stärkstem Maße beansprucht war, das System des häufigen Dirigentenwechsels im Interesse höherer künstlerischer Einheitlichkeit aufgeben. Wieder wird sich die Zusammenarbeit mit Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler denkbar eng gestalten, denn von den 10 großen Philharmonischen Konzerten dirigiert Furtwängler allein 7, die anderen 3 je ein namhafter ausländischer Dirigent, nämlich Molinari, Ansermet und Kabasta. Auch der jährliche große Beethovenzyklus, der diesmal durch die Hinzunahme von Werken Mozarts und durch einen neuen klassischen Zyklus von 4 Konzerten ergänzt wird, steht unter der einheitlichen Leitung von Carl Schuricht. Klassische Musik wird überwiegend die Programme beherrschen, aber auch der zeitgenössischen deutschen und ausländischen Kunst wird in Sonderkonzerten gedacht werden.

Wie bisher wird auch im kommenden Jahr das Philharmonische Orchester im Ausland für die

deutche Kultur werben. Eine große Reise im Februar mit Furtwängler führt das Orchester durch Deutschland nach Belgien, Holland und England. Welche Leistungen diese noch nicht 100 Mann starke Musikschar des repräsentativen deutschen Orchesters in der an Arbeit, aber auch an stolzen Erfolgen reichen Spielzeit 1936/37 leistete, das mögen einige Zahlen erhärten: Auf 3 Reisen spielte das Philharmonische Orchester in 35 Städten, davon 13 ausländischen; 270 000 Besucher, davon 35 000 Ausländer, nahmen insgesamt an den Konzerten der vergangenen Spielzeit teil. Unter 55 Dirigenten, davon 11 Ausländern, wurden 609 Werke von 110 Komponisten in 161 Konzerten aufgeführt, die 335 Proben erforderten. Insgesamt leistete das Orchester also 486 Dienste, das bedeutet während der Konzertmonate über 50 Dienste monatlich. Dr. H. K.

Friedrich Lamond, der 1868 in Glasgow geborene Pianist, wurde von der Universität Glasgow zum Ehrendoktor der Rechte ernannt.

In Salzburg wird Toscanini „Die Zauberflöte" leiten. Die neue Ausstattung des Werkes schafft Prof. Hans Wildermann vom Breslauer Opernhaus.

Wagner-Régenys Oper „Der Günstling" erzielte im Gießener Stadttheater einen großen Erfolg. Ludwig Maurichs Oper „Die Heimfahrt des Jörg Tilman" gelangte dank der Initiative des Intendanten Schlenk in Oldenburg erstmals auf einer mittleren Bühne zur Aufführung. Der Eindruck war ungewöhnlich stark. Wir kommen auf das bedeutsame Ereignis noch zurück.

Bemerkenswerten Erfolg hatte bei einer Leipziger Rundfunkaufführung unter Weisbach eine „Apenninische Suite" von dem Italiener Piero Calabrini, ein Werk, das von hohem handwerklichem Können getragen wird und das trotz anspruchsvoller Arbeit durchaus unterhaltsamen Charakter behält.

In Dresden starb der Musikschriftsteller und Komponist Prof. Heinrich Platzbecker im Alter von 77 Jahren.

Der Frankfurter Musikschriftsteller Dr. Karl Holl wurde vom König von Italien in Anerkennung seiner Beiträge anläßlich der Jahrhundertfeier des Komponisten Bellini zum Ritter des Ordens der Krone von Italien ernannt.

Die Berliner Staatsoper kündigt die Uraufführung des neuen Tanzspiels „Der zerbrochene Krug" von Rudolf Wagner-Régeny für den Herbst an.

Als Veröffentlichung der Deutschen Brahms-Gesellschaft ist eine ausgezeichnete Arbeit von Friedrich Brand „Das Wesen der Kammermusik von Brahms" erschienen.

Der Dresdner Kunstschriftleiter Dr. H. Schnoor hat im Verlag der Güntzschen Stiftung Dresden ein Büchlein über Barnabas von Géczy erscheinen lassen, daß er „Rhapsodie in zehn Sätzen" betitelt. Die Schrift ist von tiefem Verständnis für die Bedeutung der Unterhaltungsmusik in vollkommener Form getragen. Man ist überrascht, wie viel Ernst in der poetisierenden, essayistischen Darstellung des großen Geigers und seiner Welt steckt. Das Büchlein ist reich illustriert.

In Upsala wurde eine Buxtehude-Gedächtnisausstellung eröffnet. Die dortige Universitätsbibliothek besitzt mit etwa 150 Exemplaren den größten Teil der Werke des Meisters.

Dem 24jährigen Gottfried Müller, dem Komponisten des „Deutschen Heldenrequiems", wurde in Anerkennung seiner schöpferischen Leistungen der Dresdner Kunstpreis verliehen.

Günther Schulz-Fürstenberg spielte im Sinfoniekonzert in der Posener Oper (Teatre Wilki) mit großem Orchester das Konzert D-Dur von Haydn. Das Konzert wurde auf alle polnischen Sender übertragen.

Dr. Helmuth Thierfelder wurde aufgefordert, in Stockholm und Göteborg Konzerte zu dirigieren. Ferner wurde der Dirigent für ein Gastspiel an der litauischen Staatsoper in Kowno für die kommende Spielzeit verpflichtet.

Die Mannheimer Sopranistin Elisabeth Brunner sang auf Einladung des Londoner Lyceum-Clubs Lieder und Arien.

Die Heidelberger Pianistin Hedwig Schleicher spielte u. a. mit großem Erfolg in München und Frankfurt am Main das Krönungskonzert von Mozart.

Das 24. Deutsche Bachfest wird vom 26. bis 28. Juni in Magdeburg abgehalten. Das Programm sieht neben einer Motettenfeierstunde unter Kirchenmusikdirektor Henking die h-Moll-Messe unter seiner Leitung mit dem Reblingschen Gesangverein vor. GMD. Böhlke wird einen Kantatenabend dirigieren, der außerdem mit der „Kunst der Fuge" das Fest beschließt. Die Orga-

nisten Tell und Förstemann werden Orgelstunden durchführen.

Die „Luthermesse" (für gemischten Chor à capella) von Hermann Simon gelangte u. a. in Berlin (dreimal), Brandenburg, Dresden, Eisenach, Erfurt, Flensburg, Leipzig, Lodz, Magdeburg und Wuppertal-Elberfeld zu eindrucksvoller Wiedergabe. Das Werk steht auf dem Programm der im Oktober 1937 stattfindenden Reichs-Kirchenmusik-Woche.

In Ankara wurden in der abgelaufenen Spielzeit die 1., 2., 3. und 4. Symphonie von Bruckner aufgeführt, und haben unter Leitung von Dr. Ernst Praetorius so tiefen Eindruck gemacht, daß ein Teil der Werke wiederholt werden mußte. Die Aufführung der Fünften soll demnächst folgen.

Herbert Haag (Heidelberg) brachte das ihm gewidmete Orgelkonzert des jungen sudetendeutschen Komponisten Karl Michael Komma zusammen mit dem Saarpfalzorchester (Leitung: Prof. Boehe) im Reichssender Saarbrücken zur Uraufführung.

Hans Macke hat ein in Spanisch-Marokko spielendes Tanzlibretto „Das blaue Tuch" geschrieben. Der in Paris lebende moderne spanische Komponist Joaquin Nin stellte von ihm herausgegebene und bearbeitete spanische Nationalmusik für dieses Ballett zur Verfügung. Die musikalische Gestaltung und Orchesterfassung ist von Ewald Lindemann. Das Werk gelangt in der Festwoche „Zeitgenössische Dichter und Komponisten" am 5. Juni in dem von Intendant Dr. Alex. Schum geleiteten Braunschweigischen Landestheater zur Uraufführung.

Für das Schaffen von Nicolaus Bruhns, dessen Werke z. Zt. im Rahmen der vom Staatl. Institut für deutsche Musikforschung herausgegebenen Denkmal-Veröffentlichungen „Das Erbe deutscher Musik" beim Verlag Litolff-Braunschweig in einer von Prof. Dr. Fritz Stein besorgten Gesamtausgabe erscheinen, setzte sich die Staatl. akad. Hochschule für Musik in Berlin mit einer von Prof. Dr. Fritz Stein geleiteten Abendmusik ein. Die Veranstaltung ergab ein eindrucksvolles Bild der starken musikalischen Persönlichkeit dieses norddeutschen Buxtehude-Schülers und Stadtorganisten zu Husum. Der nachhaltige Erfolg des Abends veranlaßte eine Wiederholung in der Marienkirche zu Berlin.

Ein in der Universitäts-Bibliothek zu Rostock aufgefundenes Konzert von G. Ph. Telemann für Oboe und Flöte mit Klavier (Cembalo), bearbeitet und herausgegeben von Georg Havemann, ist soeben im Verlag Litolff erschienen.

Das Kulturamt der Reichsjugendführung eröffnete in Berlin-Charlottenburg als erste ihrer Art eine „Musikschule für Jugend und Volk", deren Aufgabe in enger Zusammenarbeit mit HJ. und BDM. Singarbeit und Instrumentalunterricht ist. Die Singarbeit wird von Fachkräften als Stimmschulung, rhythmische Erziehung, Blattsingen nach Noten und eigentliche Liedarbeit im Gruppenunterricht durchgeführt. Der Instrumentalunterricht, der in engster Verbindung mit dem Singen steht, wird in folgenden Fächern erteilt: Streich-, Holz- und Blechblasinstrumente, Klavier und volkstümliche Instrumente. Mit der Leitung der Schule ist Gefolgschaftsführer Gerhard Nowottny beauftragt worden.

Der Wiener Carl Millöcker-Bund hat zur Erinnerung an den Meister der klassischen Operette, dessen Namen er führt, eine Gedenktafel gestiftet, die demnächst in Wien am Hause Gumpendorfer Straße 17 feierlich enthüllt wird. — Damit soll eine Dankesschuld an den großen Komponisten und Wohltäter der Musikerschaft abgestattet und gleichzeitig Carl Millöckers nunmehr einwandfrei festgestellte Geburtsstätte dauernd gekennzeichnet werden. Millöcker wurde am 29. April (nicht Mai, wie irrtümlich auch angenommen wurde) 1842 als Sohn eines Goldschmiedes geboren. Allgemein war bisher die Meinung verbreitet, daß das Haus Stiegengasse 7 als Millöckers Geburtsstätte zu gelten habe, doch ist jetzt das Haus Gumpendorfer Straße 17 einwandfrei als Geburtsstätte erwiesen. — Carl Millöcker war der einzige Wiener Komponist, der als ehemaliger Theatermusiker seiner notleidenden und alten Musikerkollegen letztwillig in großzügiger Weise (durch ein Legat von 60 000 Kronen) gedachte.

GMD. Professor Hermann Abendroth brachte die „Abwandlungen eines altenglischen Volksliedes" von Erwin Dressel, die im Neujahrskonzert des Leipziger Gewandhauses unter seiner Leitung zu erfolgreicher Uraufführung gelangt waren, unlängst auch in Magdeburg mit den Berliner Philharmonikern zur Wiedergabe.

Werner Trenkner hatte in der vergangenen Saison in Konzert und Rundfunk mit seinen Variationswerken für Orchester (op. 2, op. 19 und op. 27) und mit seinem Violinkonzert bemerkenswerte Erfolge zu verzeichnen.

Prof. Julius Dahlke brachte kürzlich im Reichssender Stuttgart das Konzertstück für Klavier und Orchester von Carl Hans Grovermann zur erfolgreichen Ursendung. Vom gleichen Kom-

ponisten wird das Dahlke-Trio in der kommenden Saison das Trio für Klarinette, Cello und Klavier zur Uraufführung bringen.

Von der Philharmonie Königsberg in Pr. wurde zur Uraufführung im Konzertwinter 1937/38 die Sinfonietta in d-Moll, Werk Nr. 9, von dem ostpreußischen Komponisten Kurt Usko angenommen.

Traugott Fedtke, der Organist an der Neuroßgärter Kirche in Königsberg/Pr. und Dirigent des Bach-Vereins wurde zum Dirigenten der Königsberger Philharmonie berufen.

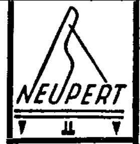
Das „Rondo" von Otto Wartisch wurde am 22. Mai erstmalig in Jugoslawien zur Aufführung gebracht und vom Belgrader Sender übertragen.

Die Augsburger Singschule beschließt ihr 32. Schuljahr und gleichzeitig das zweite Jahr des deutschen Singschullehrerseminars am 27. und 28. Juni 1937 mit ihrem alljährlichen „Junggesang". Am 25. Juni geht eine Aufführung als Festveranstaltung im Rahmen der Schwäbischen Gaukulturwoche voraus, die vom 24. bis 30. Juni von der Gauleitung Schwaben der NSDAP zusammen mit der Landesstelle Schwaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda durchgeführt wird. Die Vortragsfolge baut sich vom einstimmigen Kinderlied bis zum vielstimmigen gemischten Chor auf und vermittelt in dem großen einheitlichen Stoffkreis „Deutsches Grenzland im Lied" einen Blick in den Wunderborn deutschen Volkstums aller Zeiten, wie ihn die glückliche Vielfalt unserer Grenzgaue zeugte und zeugt. An der Durchführung sind 42 Chorklassen mit rund 1800 Sängern aller Altersstufen und das Städtische Orchester beteiligt.

Im Rahmen des Lübecker Staatskonservatoriums wurde durch Zusammenschluß mit freistehenden Musikern ein „Orchester am Staatskonservatorium" gegründet, das sich vor allem für musikalische Werkfeiern in den großen Betrieben, für Schulkonzerte und für volkstümliche Musikschulung einsetzen wird. Die Leitung hat Dr. Wilhelm Haas.

Heinrich Kaminskis neues „Orchesterkonzert mit Klavier" hatte auf den Stuttgarter Musiktagen in einer Sonderveranstaltung einen großen Erfolg. Walter Rehberg leitete vom Flügel aus das Landes-Sinfonieorchester. Nach einer kurzen Pause, während der Prof. Dr. Hermann Keller Erläuterungen zu dem Werk gab, wurde das Konzert noch einmal ganz gespielt.

Am 23. Juni bringt Radio Basel die erste Rundfunksendung der Oper „Pimpinone" von G. Ph. Telemann. Dieses Werk ist soeben in den „Reichsdenkmalen deutscher Tonkunst" durch Prof. Dr. Th. W. Werner im Verlag B. Schott's Söhne herausgegeben worden.



Ottmar Gersters „Hymne an die Sonne" nach Worten von Ludwig Andersen wird auf dem deutschen Sängerbundesfest in Breslau uraufgeführt.

Wilhelm Maler hat ein neues Orchesterwerk „Flämisches Rondo" vollendet, das in Essen unter Musikdirektor Bittner zur Uraufführung gelangen wird.

Hermann Blume schrieb ein Konzert für Waldhorn und großes Orchester, dessen Uraufführung im Reichssender Berlin mit dem großen Funkorchester unter Kapellmeister Heinrich Steiner stattfand. Als Solist wirkte der 1. Hornist des Berliner Philharmonischen Orchesters, Gustav Otto, mit.

In dem Chor-Konzert während der internationalen Woche für geistliche Musik, die im Rahmen der Pariser Weltausstellung in der Zeit vom 15. bis 22. Mai stattfand, gelangte die „Sinfonische Friedensmesse" für Sopransolo, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel von Franz Philipp durch den Cäcilienverein und das Orchester des Opernhauses der Stadt Frankfurt a. M. unter Leitung des Kapellmeisters Paul Belker zur Aufführung.

Der Reichssender Saarbrücken brachte unter der Leitung des Komponisten Hermann Kundigrabers Kantate „Wandel der Mysterien" (Sopran-Solo: Wally Kirsamer), die Bartsch-Gesänge mit Traute Börner und die Passacaglia aus der Symphonie nach Matthias Grünewald mit dem Pfalzorchester zur Sendung.

Im Jahre 1912 gründete Gustav Bosse, ein Schüler Hugo Riemanns und Artur Seidls, in Regensburg seinen mit Idealismus und Weitblick geführten Musikbuchverlag, der in diesen Tagen das Jubiläum seines 25jährigen Bestandes feiern kann. Als seine größte Publikation ist die an 60 Bänden zählende „Deutsche Musikbücherei" bekannt, der sich die große, nunmehr vollendete, aus neun Teilbänden bestehende Bruckner-Biographie von Göllerich-Auer als

repräsentatives Verlagswerk anschließt. Im Jahre 1929 übernahm Bosse die Hauptschriftleitung und Herausgabe der 1836 von Robert Schumann begründeten „Zeitschrift für Musik", jenes Blattes, das stets — gemäß der Absicht des erlauchten Begründers — der Erneuerung der deutschen Musik gedient hat und unter Boßes Leitung diesem Grundsatz zu folgen bemüht ist.

Professor Emil Prill, der bis vor einigen Jahren in Berlin als Soloflötist und als Lehrer an der Hochschule für Musik wirkte, feierte am 10. Mai seinen 70. Geburtstag. Seine Laufbahn begann er als Wunderkind. Bereits mit 15 Jahren beherrschte er sein Instrument mit technischer Vollendung. Mit 25 Jahren kam er als Soloflötist an die Berliner Staatsoper, nachdem er mehrere Jahre Lehrer in Rußland am Kaiserlichen Konservatorium in Charkow gewesen war. Emil Prills Name ist eng verknüpft mit der Höhe des deutschen Musiklebens. Als Künstler und Lehrer besitzt er internationalen Ruf. Flötisten aus ganz Deutschland und allen Teilen der Welt kamen nach Berlin, um Schüler Prills zu werden, der zu den großen, beispielgebenden Künstlern seiner Generation zählt.

Als Abschluß des Konzertwinters veranstaltete der Kronstädter Männergesangverein einen Abend, der ganz dem Schaffen Paul Graeners gewidmet war. Das Hauptwerk: „Marien-Kantate" wurde mit großer Begeisterung aufgenommen, so daß der Verein die Aufführung in Bukarest im Herbst wiederholen wird.

Im Zuge der planmäßigen Regelung des kulturellen Lebens in Sachsen werden zwei neue Kunstakademien gegründet werden, nämlich eine Theaterakademie und eine Musikakademie in Dresden. In enger Verbindung mit der Theaterakademie wird die Musikakademie stehen. Hier wird eine vollkommene Neuordnung vorgenommen werden. Die vorhandenen Kunstbildungsinstitute werden umgebildet und neugeordnet; ausdrücklich sei betont, daß alle bestehenden Konservatorien und Orchesterschulen neu geordnet und dieser Musikakademie eingegliedert werden. Der Zweck dieser Eingliederung ist, eine klare und bewußte Auslese zu erreichen.

Der jetzt in München wirkende steierische Komponist und Musikschriftsteller Dr. Roderich v. Mojsisovics wurde am 10. Mai 60 Jahre alt. Acht Opern, ein phantastisches und ein chorisches Tanzspiel, zahlreiche Lieder, Chorwerke, Orgel-, Klavierstücke, Kammermusikwerke und Sinfonien zeugen von einem reichen und vielseitigen Schaffen, dem Anerkennung und Erfolg bisher nicht versagt blieben, wohl aber ein endgültiges Sichdurchsetzen. Von Liszt, Wagner, Wolf, Bruckner und Reger empfing Mojsisovics mancherlei Anregungen. Das Opernschaffen, namentlich die musikalische Komödie, steht im Vordergrunde seiner Tätigkeit, im orchestralen Schaffen hat Mojsisovics alte und neue Formelemente zu einer eigenen musikalischen Sprache umgeschmolzen. Der Musikwissenschaftler und Schriftsteller Mojsisovics ist als Bearbeiter, Herausgeber und mannhafter Vorkämpfer für das Deutschtum in der Musik hervorgetreten.

Musikdirektor Johann Strauß, ein Neffe des Komponisten der „Schönen blauen Donau", wurde vom österreichischen Gesandten mit dem Offizierkreuz des österreichischen Verdienstordens dekoriert. Gesandter Tauschitz nannte den Künstler einen Künder österreichischer Kultur. Als ausübender Musiker ist der schon lange Jahre in Berlin lebende, aber oft auf Gastspielreisen sich befindende Meister der Ehrenpräsident der Wiener „Johann-Strauß-Gesellschaft". Sein Sohn hat den Ingenieurweg eingeschlagen; in dem Enkelsohn scheint sich jedoch wieder die musikalische Begabung der Familie zu regen.

Berichtigung: Im Mai-Heft hat der Druckfehlerteufel aus Karl Höller den Namen Höffer gemacht. Die in London aufgeführte „Symphonische Phantasie" über ein Thema von Frescobaldi stammt von Höller.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Weltanschauliche Grundlagen einer neuen Musik

Von Hans Uldall, Hamburg-Volksdorf

In den Pausen zwischen den Zeiten des schöpferischen Arbeitens treten an den Künstler immer wieder Fragen über Sinn und Ziel der Musik heran. Keinem wirklich schöpferischen Menschen bleiben diese Grübeleien erspart. Zwei Wege scheinen sich dem Ringenden zu eröffnen: Der eine führt folgerichtig zu Ende gedacht zu dem Prinzip „l'art pour l'art", der andere zu einer Musik, die sich in gewissem Maße nach der Aufnahmefähigkeit der Hörer richtet. Der erstere, so meinen seine Anhänger, dient der reinen Kunst, der Musik an sich. Sie sehen mit einer gewissen Geringschätzung auf jene andere, vielleicht naivere Musik, die nicht leugnet, daß es in erster Linie ihre Bestimmung ist, zu allen Menschen zu sprechen. Sie nennen sie „Zweckmusik" und wollen nicht wahr haben, daß auch sie selber einem Zwecke huldigen: Der Musik als Selbstzweck. Und wenn wir, abgesehen von dem handwerklichen Können, abwägen zwischen der Musik als Selbstzweck („l'art pour l'art"-Musik) einerseits und der sogenannten Zweckmusik andererseits, so mag man immerhin im Zweifel sein, welcher Musik man den größeren sittlichen Wert zusprechen soll. Schließlich propagieren beide ihre besondere Absicht, ihren besonderen Zweck, und werden schon daher niemals Zeiten überdauern können. Das kann nicht der letzte Sinn der Kunst sein, gibt keinem denkenden Menschen Befriedigung. Es muß also eine dritte Möglichkeit geben.

Was ist es denn, was die Werke unserer großen Meister unsterblich gemacht hat, daß diese Werke nicht nur in handwerklicher Hinsicht Kunstwerke für einzelne „Auserwählte" sind, sondern alle Aufnahmewilligen, Künstler und Laien, ergreifen? Ein unbestimmtes Etwas ist es, das nicht äußerlich in Erscheinung tritt, aber seelische Voraussetzung des Werkes ist: Eine Idee! Eine unbewußte Idee, die nicht nur den Schaffenden bewegt, sondern die zugleich — sei es als Überzeugung, sei es als Sehnsucht — in den Herzen derer wohnt, die seine Werke hören. Diese gemeinsame Idee ist Bedingung für den Kontakt zwischen Schaffenden und Hörenden.

Standen wir nicht alle schon einmal ergriffen vor einem jener naiven Bilder mittelalterlicher Malerei! Warum? Weil sich uns in ihnen eine weltanschauliche Überzeugung — in diesem Falle eine religiöse Kraft — von übermächtigem Ausmaß offenbart. Ist nicht jedes Werk Johann Sebastian Bachs ein Lobgesang auf seinen Schöpfer, jede Note Beethovens Dienst an seiner großen menschlichen Idee, jedes Werk Mozarts ein überirdisches Lob der alles beglückenden Frau Musica?

Aber durch die Entwicklung der Musik im letzten Zeitabschnitt — angefangen bei der bewußten Spiegelung des eigenen Ich im Kunstwerk bis schließlich zur fratzenhaften Sucht nach Originalität um jeden Preis — ist das Gefühl für die Notwendigkeit dieser

Hingabe der Kunst an einen höheren Gedanken verlorengegangen. Es war die materialistische Zeit; die Zeit, in der keine Gottheit da war, für die ein göttliches Feuer hätte entzündet werden können.

Wir alle aber sind eingebannt in eine große Wandlung, die unsere Zeit ergriffen hat. Die Generation der Frontkämpfer hatte das Erlebnis des Weltkrieges, das den Boden aufbrach für neue Erkenntnisse. Es kam der neue Staat. Unser Staat, der nicht bloß äußeres politisches Gefüge ist, sondern Seele einer Volksgemeinschaft, der man schicksalhaft und unerbittlich verbunden ist. Diese I d e e, die der religiösen des Mittelalters in vielen Punkten ähnlich ist, wird dem jungen Musiker unbewußt Untergrund seines Schaffens sein.

Nun können Zweifler nicht mehr fragen, ob eine Musik im Dienste des Staates möglich ist, ohne daß sie an künstlerischem Wert einbüßt; denn auf dieser Grundlage erfolgt die Befruchtung der Musik durch die Staatsidee von innen her, und hat nichts gemein mit einer Verquickung von Kunst und Zeitgeist, die, man könnte sagen, in Form von Programmusik für eine bestimmte Weltanschauung Propaganda macht!

Der junge Künstler schreibt nicht mehr für ein Publikum, er schreibt für sein Volk! In diesem Sinne muß schon die Erziehung auf den Musikhochschulen einsetzen. Die Erziehung zum vollwertigen Menschen, zum guten Staatsbürger, zur menschlichen Reife ist neben der zur technischen Fertigkeit Voraussetzung zur echten Künstlerschaft. Vor allen Dingen muß auch auf den Musikschulen Sport getrieben werden. Sport bildet den Charakter. Hierdurch wird der junge Künstler der Zukunft, so empfindlich sein Nervensystem auch bleiben muß, auch äußerlich umgewandelt werden. Aus dem verträumten Ästheten kann ein ganzer Kerl, aus dem romantischen Weltfremdling ein soldatischer Mensch werden, der mit dem Schwert wie mit der Leier gleich gut umzugehen weiß.

Die weltanschauliche Grundlage wirkt sich für das künstlerische Schaffen zweckbestimmend und richtungweisend aus, sie lenkt es in gesunde, praktische Bahnen, und durch diese gewisse Gebundenheit erhält der schöpferische Wille einen ungeheueren Auftrieb. Der Schaffende fühlt sozusagen festen Boden unter sich, hängt nicht mehr im Ungewissen, er weiß für wen und für was er schafft: Immer hat es sich fruchtbar ausgewirkt, wenn sich die Kunst in den Dienst einer Idee stellte. Die Idee bestimmt den Zweck des Werkes, der Zweck gebietet die Form! Noch suchen wir neue Formen, um den Geist unserer Zeit zu fassen, aber wir erkennen, daß sich in den Fest- und Feiermusiken, den Freiluft- und Blasmusiken, den Massenchören, Jugendmusiken, Musiken für Volksinstrumente ein Weg anbahnt, auf dem der junge Musiker zu seinen Volksgenossen sprechen kann.

Diese neue Einstellung zur Musik wird einmal für ihre geschichtliche Entwicklung von einschneidender Bedeutung sein. Erörterungen über Melodie, Harmonie, Mehrstimmigkeit, Tonalität und Atonalität sind demgegenüber von weniger wichtiger Bedeutung. Stilrichtungen als Werturteile wie „Romantizismus", „Neusachlichkeit", „Neoklassizismus" oder gar „Neue Geistigkeit" wird es nur noch in der Unterscheidung

einiger verspäteter Intellektueller geben. Für die deutsche Musik gibt es dann nur noch die Unterscheidung „gut" oder „schlecht"!

Noch läßt sich nicht übersehen, was sich aus dieser weltanschaulichen Befruchtung der Musik durch den heutigen Staatsgedanken entwickeln wird. Erst ganz am Beginn stehen wir. Vor uns liegt ein unbeackertes Feld. Die Musiker der vergangenen Generation wurden von dem lähmenden Gefühl gepeinigt, die Musik stehe am Ende der Entwicklung, sei in eine Sackgasse geraten. Heute sind wir frei von diesem lähmenden Gefühl. Groß sind unsere Aufgaben und mit einem gesunden Optimismus können wir der weiteren Entwicklung unserer Kunst entgegensehen.

Aus 40 Jahren moderner japanischer Musikentwicklung

August Junker, der Pionier deutscher Musik in Japan

Mitgeteilt von Albrecht Urach-Württemberg, Tokio

Es sind vierzig Jahre her, daß August Junker japanischen Boden betrat. Er selbst wird damals kaum geahnt haben, daß dieser erste Schritt für sein ganzes Leben entscheidend werden würde. Es war nicht nur der Zauber Japans, der den allzeit empfänglichen Sinn Junkers gefangen nahm. Nein, er fand hier etwas Eigenartiges vor: ein Land, das eine eigene uralte musikalische Kultur bewahrt hatte, das aber andererseits sehnsüchtig nach dem Westen horchte, um die Klänge einer ihm fremden Musik ganz in sich aufzunehmen. Solche und andere Gedanken gingen mir während der Proben in Tokio im Jahre 1936 durch den Kopf, da ich nun mit einem rein japanischen Orchester unter der Leitung eines hochbegabten japanischen Dirigenten die Konzerte Bachs, Mozarts und Beethovens spielte und dabei zuweilen ganz vergaß, daß ich mich im fernen Land der aufgehenden Sonne befände. Wie könnte dieser Fortschritt geschehen in einer Zeitspanne, die nur ein Menschenalter umfaßt? Hier wurde Aufbauarbeit geleistet. Und es wollte ein gütiges Geschick, daß der rechte Mann ins Land kam, der selbst ein deutscher Musiker alten Stils war, d. h. kein Virtuose, obwohl er seine Geige meisterhaft zu spielen verstand, sondern ein allseitig gebildeter Musiker, der selbst aus dem Orchester hervorgegangen, das Zeug dazu hatte Schritt für Schritt den Grund zu legen für eine neue Musikkultur.

Es ist einer der schönsten Wesenszüge des japanischen Menschen, daß er seinem Lehrmeister lebenslang Dankbarkeit bewahrt. Japan wird sich an diesem Tage der Verdienste August Junkers erinnern und ihn mit Recht als praeceptorem musicae feiern. Diese Zeilen sollen dazu beitragen, die Augen seines Vaterlandes auf diesen Mann zu lenken, das in ihm einen würdigen Sohn erblicken kann, der unserer deutschen Kunst im fernen Japan einen Ehrenplatz erkämpfen half.

Wilhelm Kempff.

So schreibt Professor Wilhelm Kempff über den Musiker Professor August Junker, der, von der japanischen Regierung mit Ehrungen überhäuft und von seinen ungezählten Schülern hochverehrt, auf die Entwicklung moderner japanischer Musik nachhaltiger

wirkte als irgendein anderer ausländischer Lehrer, der durch sein unermüdliches Eintreten für deutsche Musik und durch die Berufung deutscher Musiklehrer die deutsche Musik in Japan zu der Musik überhaupt macht. Dieser Rheinländer aus Stollberg bei Aachen setzt sich heute ebenso feurig und erfolgreich für deutsche Musik in Japan ein wie vor 40 Jahren, als er zum erstenmal nach Japan kam. Als tüchtiger Musikkenner war er nach Japan gekommen, nachdem er eine sorgfältige und vielseitige Ausbildung auf dem Kölner Konservatorium und an der Berliner Musikhochschule genossen hatte und Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters gewesen war.

„Japanisches Musikleben steckte damals noch in den Kinderschuhen" erzählt Professor Junker, „und das erste Orchester, das ich bald nach meiner Ankunft in Japan zusammenstellte, bestand noch aus Ausländern, die als Amateure spielten. Dann nahm ich die mir angebotene Lehrstelle an der Kaiserlichen Musikakademie in Ueno an, und da es überall fehlte, war ich froh, daß ich in Deutschland eine allseitige musikalische Ausbildung erhalten hatte. Denn ich mußte Einzel- und Chorgesang lehren, dazu sämtliche Streichinstrumente bis zum Kontrabaß. Und siehe da, schon nach zwei Jahren hatten wir ein ganz nettes japanisches Streichorchesterchen beisammen, das sich langsam hören lassen konnte."

Damals, um 1900, kannte man in Japan von ausländischen Musikinstrumenten eigentlich nur die Geige und baute schon brauchbare und billige Geigen in Japan selbst. Klaviere aber mußten noch zu unerschwinglichen Preisen importiert werden. Heute aber baut man in Japan sehr gute Klaviere.

Franz Eckert, der deutsche Militärkapellmeister, war zum Aufbau der Militärmusik nach Japan berufen worden und wählte die heutige japanische Nationalhymne „Kimigayo" aus und setzte sie in ihrer heutigen Form. Daneben hatte er die kaiserliche Hofkapelle, die bisher nur altjapanische Musik und ihre eigenartigen Instrumente kannte, in deutscher Blasmusik zu unterrichten. Diese von Eckert ausgebildeten Bläser kamen nachher meinem Ueno-Orchester zugute. Da aber unter ihnen noch wichtige Blasinstrumente, wie Waldhorn, Zugposaune und Fagott fehlten, und da ich bei meiner Militärdienstzeit in Deutschland Waldhorn geblasen hatte, füllte ich die bisherigen Lücken des Hofblasorchesters aus.

Und schließlich mußte ich auch noch die Streichmusik bei der japanischen Marine einrichten und aufbauen.

Es ging aufwärts mit der deutschen Musik in Japan. Die schwere Arbeit lohnte sich. Nach sieben Jahren gelang es mir, das erste vollständige Orchester in Japan zu gründen, das Orchester der Kaiserlichen Musikakademie in Ueno. Und nach siebenjähriger Arbeit spielten wir schon das Lohengrin-Vorspiel und den ersten Satz der Eroika. Und jetzt setzte auch das Interesse des japanischen Publikums ein, und die deutsche Musik wurde die Musik in Japan.

Ich sorgte dafür, daß immer mehr deutsche Musiklehrer nach Japan berufen wurden, und daß japanische Musikschüler nach Deutschland gingen. Mein bedeutendster Schüler ist der in Japan als Komponist sehr bekannte Kosak Yamada, der auch die

Begleitmusik zum ersten deutsch-japanischen Gemeinschaftsfilm „Die Tochter des Samurai" geschrieben hat. Befriedigt mit diesen Erfolgen konnte ich kurz vor dem Krieg mit meiner japanischen Frau nach Hause fahren.

Als dann in der Nachkriegszeit meine Frau erkrankte, fuhr ich wieder nach Japan. Meine früheren Schüler, die jetzt alle bedeutende Stellungen im Musikleben Japans innehaben, empfingen mich mit rührender Anhänglichkeit. Man hatte in Japan während meiner Abwesenheit fleißig weitergearbeitet. Die japanischen Frauenstimmen waren sehr gut geworden, die Männerstimmen freilich hatten nur vereinzelt ein gutes Niveau erreicht. Und trotz des Krieges behauptete die deutsche Musik nach wie vor ihre führende Stellung in Japan.

Heute lehre ich an der städtischen Musikakademie Musashino in Tokio. Das „Neue Symphonie-Orchester", das ich oft dirigiere, heute das beste Orchester Japans, wurde von Graf Konoye vor zehn Jahren gegründet, während ich das erste Orchester in Japan schon vor 30 Jahren organisierte. Mit diesem „Neuen Symphonie-Orchester", das ich dirigierte, spielte auch Professor Kempff auf unserer gemeinsamen Konzertreise durch Japan. Der Chor meiner Musikhochschule singt augenblicklich deutsche Volkslieder mit ausgezeichneten japanischen Texten, die ich auf Platten aufnehmen und in ganz Japan verbreiten lasse. Und manches deutsche Volkslied, das ich vor 40 Jahren meinen Schülern vorspielte, ist heute schon ganz ins musikalische Bewußtsein des japanischen Volkes übergegangen. Die japanische Kaiserfamilie zeigte immer viel Interesse für die Ueno-Akademie, und als ich einmal ein Konzert dirigierte, sagte die Kaiserin Meiji ihr Erscheinen zu. Nun verbietet aber die in Japan sehr strikte gehandhabte Hofetikette, der Kaiserin den Rücken zu kehren. Allgemeine Ratlosigkeit! Die Zeremonienmeister wußten keinen Ausweg, weil kein entsprechender Vorgang bestand, und schließlich mußte die Kaiserin selbst um Rat gefragt werden. Lächelnd, als würdige Gattin des großen japanischen Reformkaisers antwortete sie, ich solle als Dirigent dieselbe Stellung einnehmen wie alle anderen Dirigenten in Europa auch, mit dem Rücken gegen die Zuschauer und die Kaiserloge.

Obwohl heute nur etwa ein Zehntel der in Japan gespielten Musik westlich ist, will die heutige Generation Japans doch ausgesprochen europäische Musik hören, und es ist erfreulich, daß Deutschland mit seinen Musikklassikern die erste Stelle einnimmt.

Ja, ich blicke auf eine lange Lehrtätigkeit zurück, die die gesamte moderne japanische Musikentwicklung der letzten 40 Jahre umfaßt. Man hat meine Arbeit mit manchen Auszeichnungen gelohnt. Vor dem Krieg wurde ich in Deutschland zum „Königlichen Musikdirektor" und „Preußischen Professor" ernannt. Vom japanischen Kaiserhaus wurde ich mit dem Orden „des heiligen Schatzes" und „der aufgehenden Sonne" ausgezeichnet, was gleichzeitig die Erhebung in den „Shokunin-Rang" mit sich bringt, dem Rang unseres früheren „Wirklichen Geheimen Rats" entsprechend.

Aber wenn ich so auf meine Lebensarbeit zurückblicke, bleibt doch das Schönste, daß es mir vergönnt war, an der heutigen Vormachtstellung der deutschen Musik in Japan mitzuhelfen."

Das deutsche Lied bei den Rätoromanen und in der welschen Schweiz

Von Werner Danckert-Jena

Der rätoromanische Sprachstamm, dem ziffernmäßig etwa fünf Hundertteile der Schweizer Bevölkerung angehören, wird bekanntlich der Gruppe romanischer, d. h. aus dem Vulgärlatein entsprossener Mundarten zugerechnet. Viel weniger durchsichtig sind die stammhaft-rassischen Grundlagen. Als Grundstock der rätoromanischen Bevölkerung gilt das alte, nahezu geschichtslos verschollene Volk der Rätier, das zur Zeit der Römerherrschaft schon von keltischen, vielleicht auch etruskischen Bevölkerungselementen durchsetzt war. Die römische Eroberung (15. n. Chr.) bedeutete in sprachlicher Hinsicht völlige Romanisierung. Durch die alemannischen und bajuvarischen Siedler wurde das alte Bergvolk auf einige „Sprachinseln" zurückgedrängt, teils auch sprachlich germanisiert. Man unterscheidet heute zwei Hauptgruppen romanischer Mundarten: das Romanische der Rheintäler und das Ladinische des Engadin. Wenn man von den splitterhaften ladinischen Gruppen in Südtirol absieht, so umfaßt der Lebensraum der Rätoromanen in der Hauptsache das Vorderrheintal im Westen und das Oberinntal im Osten des Kantons Graubünden.

Daß im Rätoromanentum ein altes Bevölkerungs- und Rassenelement fortlebt, zeigt der „Bewegungsstil" rätoromanischer Sprach- und Musikformen. Deutlich hebt sich der tragende Formkreis von alemannischer und italienischer Art ab. Das Eigenständige rätoromanischen Singens tritt uns heute hauptsächlich in Rhythmus, Vortragsweise und in der Aufteilung des Tonraums entgegen. Kaum erfaßbar ist hingegen eine Melodiesprache von eigenem Wuchs. Die Melodien und Texte sind zum allergrößten Teil nichts anderes als Umbildungen deutscher, italienischer und französischer Vorbilder. Den breitesten Raum nehmen wohl deutsche Liedweisen des 18. und 19. Jahrhunderts ein. Diese kulturelle Überfremdung erklärt sich in erster Linie aus der eigentümlichen Sitte des zeitweisen Auswanderns und Wiederheimkehrens. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wanderten die Rätoromanen scharenweise nach Norden, Süden und Westen, verdienten sich dort ihren Lebensunterhalt und kehrten im Alter nach der Heimat zurück. Auf diese Art sind große Mengen deutschen, italienischen und französischen Liedgutes zugewandert. Außerdem ist zu bedenken, daß Splitter- und Restvölker fast immer einem besonders starken „Kulturdruck" der umliegenden Nationen ausgesetzt sind; einen Vergleichsfall bieten etwa die Slowenen dar. Am stärksten macht sich der deutsche Einfluß im Gebiet des Vorderrheintales geltend[1]).

[1]) Besonders beliebte Melodien deutscher Abkunft sind: „Taler, Taler" — „Fuss empo 'na tgamutschetta" (Th. Dolf: Las melodias della canzuns popularas da Schons .... rimnadas da T. D.; Annales da Società Retoromantscha, Bd. 43, 1929, S. 141, Nr. 1); „Es ritten drei Reiter" — „Ei fova treis schneiders" (Dolf, l. c. Nr. 21); „O Straßburg" — „O chera, o bella" (Die Schweiz, die singt, 1932, S. 128, Nr. 76); „Kommt ein Vogel geflogen" — „Dunna,

Die melodischen Umdeutungen lassen sich etwa wie folgt umschreiben. An Stelle der gerundeten, weitausgreifenden und empordrängenden Bewegungszüge des deutschen Liedes treten schrittige, oft verengte Melodieverläufe von abwärtsgerichtetem Grundverlauf, in denen die Quarte (das Tetrachord) als Schrittmaß hervortritt. Häufig fallen Durchgangstöne und Auftakte fort. Der Vortrag ist ruhig und gleichmäßig, oft etwas melancholisch, ohne sonderliche Dynamik. Der Sprachrhythmus wird meist gerüstmäßig herausgearbeitet.

Zwei Beispiele mögen das Schicksal von Deutschland ausgehender Wandermelodien näherhin beleuchten. Das Lied „Schwarzes Band, du mußt vergehen" ist textlich wie melodisch dem Bildungskreise des deutschen Spätbarock (Anfang des 18. Jhs.) entwachsen. Die Schlußzeile der ersten Strophe lautete ursprünglich moralisierend: „Zur Erkenntnis meiner Pflicht." Im volksläufigen Umsingen wurde sie daher, wie es gewöhnlich dem Bildlos-Gedanklichen in der Volkskunst ergeht, bald ausgeschieden. (Die anderen Strophen geben Erk-Böhme im Liederhort II, Nr. 720.) Die Melodie gehört zu den heute im binnendeutschen Raume fast ausgestorbenen Liedweisen, häufiger findet sie sich noch bei den nordöstlichen Randvölkern, z. B. in Finnland, wie denn überhaupt Randgebiete älteres Liedgut oft länger zu bewahren pflegen als das Ausgangsland. So erklärt sich wohl auch das Fortbestehen der Melodie im rätoromanischen „Rückzugsbereiche" (rätoromanische Fassung nach Decurtins Nr. 10).



dunna va a casa" — „Cur jau mavel tiers mia car" (C. Decurtins: Rätoromanische Chrestomathie, III. Bd.; Romanische Forschungen, Bd. XIV, 2. Abt., Erlangen 1903, S. 10, Nr. 34. — Dolf, l. c. Nr. 6); „Schwarzes Band" — Tgei fortuna ei la mia" (Decurtins, l. c. Nr. 10); „Adam hatte sieben Söhne" — „Leis mi favorir" (Decurtins, l. c. Nr. 82). An älteren deutschen Vorbildern nennt Alfons v. Flugi (Die Volkslieder des Engadin, Straßburg 1873, S. 30 f.) „Es steht ein Lind im tiefen Tal" — „Suot ün bel bösch stant duos amants"; „Es ist ein Schnee gefallen" — „Id ais gnieu gio la naio"; „Warum bist du denn so traurig" — „Chera, perché st usche smissa". Viele zwei- und dreistimmige Lieder, nach deutschem Vorbild harmonisiert, und sogar vereinzelte Jodler nahm W. Sichardt im Sommer 1936 in Mathon auf. (Verzeichnis der Magnetophon-Aufnahmen im Anhang seiner Arbeit: Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns, Diss. Jena 1937.)

Wenn man die beiden Lesarten näher ins Auge faßt, so erscheint die rätoromanische Fassung sogleich als eine stilgeschichtlich spätere. Sie hat nur noch wenig von der barocken Gehaltenheit der Vorlage. Die Verbreiterung der Harmonieflächen und der Terzschluß deuten auf das Ende des 18. oder Anfang des 19. Jahrhunderts hin. Auf derselben Linie liegen die Veränderungen in der rhythmischen Grundbewegtheit. Zu A ließe sich ein gut passender Generalbaß hinzufügen, zu B kaum noch. Es wäre wohl denkbar, daß sich zwischen A und B eine spätere deutsche Fassung, etwa aus der Zeit um 1800, als Übergangsform einschiebt.

Über diese hauptsächlich zeitgebundenen Verschiedenheiten hinaus treten indessen andere Merkmale zutage, die in der musikalischen Wesensart des tragenden Volkstums begründet sind. Es handelt sich um Unterschiede, die beim Vergleich größerer Melodiegruppen unabhängig von den zeitverwurzelten Besonderheiten Ausdruck finden. Gegenüber der gerundeten, gleichsam in langen Bögen ausschwingenden Melodiefassung der deutschen Weise erscheint die rätoromanische Art eckig bewegt. Spürt man in A eine stetig vorantreibende, vorwärts- und aufwärtsdrängende dynamische Unterströmung, so erweckt B eher den Eindruck der Starre und Verfestigung. Selbst die einzelnen Töne fallen bei sinngerechtem Vortrag verschieden aus: im Deutschen ziehend, strömend, im Rätoromanischen fast blockhaft fest. Hier ist der Tonraum gleichsam ein feststehendes Gerüst, das von der Melodiebewegung bei starker Betonung des Einzelschrittes entfernungsschätzend durchmessen wird. Dort bildet und erneuert sich der Raum fortschreitend, im Vollzuge. Ähnlich steht es um Rhythmus und Phrasierung. Im Einklang mit der Textunterlage bildet die deutsche Liedweise ihre Melodieglieder in fortschreitender Vergrößerung, indem sie ständig erweiterte Zeilenstrecken übergreift. Demgegenüber spürt man in B nur ein gleichförmiges Pulsieren, ein Abstecken der Zeitstrecken nach einförmigem Grundmaß.

Daß es sich hier nicht um ein zufälliges oder willkürliches Zersingen, sondern um tieferliegende, volksorganisch verwurzelte Gesetzmäßigkeiten handelt, tritt vielleicht noch deutlicher an dem folgenden Beispiel zutage. Die deutsche Liedweise „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus", eine Schöpfung des 18. Jahrhunderts, ist eine der beliebtesten und verbreitetsten Wandermelodien, die Deutschland zu den östlichen und südöstlichen Grenzvölkern entsandte. Sie findet sich darüber hinaus auch im Rätoromanischen und in der welschen Schweiz. Der rätoromanische Text (B) knüpft offensichtlich an den deutschen (A) an, wogegen die westschweizerische Fassung (D) einen auch in Deutschland bekannten Stoff in etwas parodistischer Form behandelt: die Rückkehr des Soldaten zu seiner Frau, die mittlerweile einen anderen geheiratet hat. Ein deutsches Seitenstück, das textlich der französischen Fassung ziemlich genau entspricht, melodisch eine oldenburgische Variante der Reitermelodie darstellt, drucken Erk-Böhme im Liederhort I, Nr. 191 ab. Für deutschen Ursprung spricht es, daß die französischen Fassungen (vgl. Tiersot, Hist. de la chans. pop. en France, 1889, S. 18, und Puymaigre, Chants pop. rec. dans le pays Messin, 1881, I, S. 60) fast ausschließlich in den Ostprovinzen des französischen Sprachgebietes (Vogesen, Westschweiz) beheimatet sind. Älter als die oldenburgische Fassung dürfte eine Lesart (C) aus der

bayerischen Kolonie Jamburg an Dnjepr sein, die V. Schirmunski (Das deutsche Volkslied, 33. Jg., 1931, S. 9 f., Nr. 5) mitteilt. Auch dieser Text handelt von des Soldaten Heimkehr. An Stelle des „Hurra"-Zeilenschlusses tritt hier das ironische „Kuckuck". Für deutschen Ursprung des Liedes im 18. Jahrhundert spricht die Siedlungsgeschichte — die Kolonie Jamburg wurde 1793 von deutschen Kolonisten gegründet, die bereits 1765—66 nach Rußland eingewandert waren — und die schon von Schirmunski verzeichnete Erfahrung, daß der Jamburger Liederschatz sehr altertümlich und reich an „verklungenen Weisen" ist. Im Melodischen scheint vor allem die Quarte (c^2) an Stelle der Quinte in dem „Kuckuck" bzw. „Ade" einer älteren, vorzugsweise im 18. Jahrhundert beheimateten Lesartengruppe anzugehören. (Vgl. etwa die Fassung „Es reitet ein Edelmann über die Brück' Adje!" bei Ernst Meier, Schwäbische Volkslieder, 1855, Nr. 4.) Auch die mir bekannten dänischen, tschechischen, südslawischen Abwandlungen stimmen in diesem Punkte großenteils überein. So wird man also die Fassung C oder eine ihr nahestehende Form als mutmaßliches Vorbild der ostfranzösischen Liedgruppe betrachten dürfen.





2. „Soldat, setz' dich wohl an den Tisch" — Kuckuck.
„Frau Wirtin, trag' auf gebratene Fisch
Und auch ein Gläschen Wein oder Bier."
Kuckuck und Kuckuck und Kuckuck.

3. Frau Wirtin fing zu weinen an. — Kuckuck.
„Du weinst wohl schon wohl um das Bier,
Du denkst, du kriegst kein Geld dafür?"
usw.

4. „Ich weine nicht wohl um das Bier. — Kuckuck.
Ich weine nicht wohl um das Bier,
Ich denk', der Wirt ist selber hier."
usw.

5. „Frau Wirtin, wo kommen die Kinder her? — Kuckuck.
Den einen Sohn nehm ich mit mir,
Die andren zwei, die laß ich's bei dir."
usw.

6. „Jetzt setz' ich mich in das Schifflein hinein. — Kuckuck.
Jetzt setz' ich mich in das Schifflein hinein
Und reis' ein End' ins England hinein."
Kuckuck und hurra und adjes.

— Oh! je reviens de la guerre,
Hourra!
Dam' l'hôtesse, av'-vous du vin blanc?
— Et vous, Monsieur, avez-vous d' l'argent?
Hourra!

— Pour de l'argent, je n'en ai guère
Hourra!
Je louerai mon pistolet,
Mes deux chevaux et mon manteau,
Hourra!

Le jeun' soldat se mit à boire,
Hourra!
Se mit à boire et à chanter;
Dam' l'hôtess' se mit à pleurer.
Hourra!

— Pourquoi pleurez-vous dam' l'hôtesse?
Hourra!
— Je pleur' la mort de mon mari;
Monsieur, vous ressemblez à lui.
Hourra!

— Ah! qu'as-tu fait, méchante femme?
Hourra!
T'ayant laissé que deux enfants,
En voilà quatre maintenant!
Hourra!

— J'ai tant reçu de fausses lettres
Hourra!
Tu étais mort et enterré,
Et je me suis remarié.
Hourra!

— Puisque tu t'es remariée,
Hourra!
Adieu, ma femm', mes deux enfants
J' m'en vais rejoindr' mon régiment.
Hourra!

In melodischer Hinsicht stehen rätoromanische[2] (B) und westschweizerische Fassung (D) einander ziemlich nahe. Beiden gemeinsam ist die raum- und zeitmessende Grundart, wogegen die deutsche Ausgangsmelodie (A und C) wiederum die zügige Bewegtheit der deutschen Musikalität bezeugt. Hier schichtet sich der Tonraum von der Tiefe nach der Höhe, und der notwendige Abstieg geschieht wie ein allmähliches, fast widerstrebendes Sichlösen von der ausdrucksbetonten Gipfellage; in B und D vollzieht sich der Abstieg als ein sozusagen selbstverständliches Geschehen.
Bei näherem Zusehen gewahrt man, daß die deutsche Fassung den „Quartsextakkord" gewissermaßen als Grundriß und die Terz als melodische Grundzelle nimmt. Der raummessenden Formgesinnung der romanischen Abwandlung entspricht eine Herausstellung der Quarte im melodischen Gefüge; meist umgrenzt sie kleinere Teilabschnitte, an den Eckpunkten und Umkehrtönen kenntlich (durch eckige Klammern angedeutet).
Nicht minder sprechend ist das rhythmische Bild. In ihm treten tiefgreifende Unterschiede des Zeitempfindens ans Licht. Zum Wesen der deutschen Melodie gehört der agogisch betonte Vortrag. Seine strömende Bewegtheit läßt sich besonders an den mit Dehnungszeichen versehenen Stellen schon im äußeren Schriftbilde ablesen, aber es versteht sich, daß diese Grundform der Bewegtheit letzthin das ganze Gefüge der Melodie durchsetzt und erfüllt. Auch die gleichsam nachhallende, besinnliche Schlußbestätigung der deutschen Weise, die in den romanischen Fassungen fortfällt, liegt auf derselben Linie. Selbstverständlich enthüllen sich bei näherem Zusehen noch feinere Unterschiede zwischen B und D. So ist z. B. nicht schwer zu erkennen, daß der rätoromanische Rhythmus gleichförmiger abrollt, wogegen die welsche Fassung schon in ihren Eröffnungstakten — anknüpfend an das scherzhafte „Hurra" des Textes — eine unverkennbar französische chansonmäßige Freude an der treffsicheren Pointe zeigt.
Sprechender womöglich noch treten uns die in Rasse und Volkstum verwurzelten Artverschiedenheiten im lebendigen Klangbilde entgegen. Selbst in entlegenen Gebirgstälern der welschen Schweiz singt man mit federnder Elastizität und mit etwas leichtem, saloppem Vortrag, nach dem Vorbilde der französischen Chanson. Die Stimmgebung ist schlank, das Falsett dünn, klar und scharf. Besonders deutlich wird diese typisch westromanische Form der Musikalität, wenn der welsche Sänger, wie es in den Grenzbezirken zu geschehen pflegt, den alemannischen Jodler nachzubilden versucht oder womöglich eine der ihm geläufigen Chansonweisen mit einem Jodleranhang verziert. Bezeichnenderweise tritt der Jodler in diesem Grenzstreifen, der sich vom Wallis herüber nach dem Kanton Freiburg zieht, niemals völlig textlos auf. Vielmehr bildet er regelmäßig den Kehrreim zu einer französischen Chanson oder chansonmäßigen Einleitung. Darin liegt ein deutlicher Hinweis auf die Gerüstbildung des Sprachlichen in der französischen Volksmusik, deren Widerschein uns übrigens auch die Musikanschauung des Westens von Dubos und Batteux bis auf Rousseau vermittelt. Das folgende Beispiel, eine Magnetophonaufnahme

[2]) B nach Dolf Nr. 21, C nach dem Sammelwerk: Die Schweiz, die singt, Zürich 1932, S. 107, Nr. 42.

W. Sichardts aus Vissoye, Val d'Anniviers, diene zur Veranschaulichung. (Die kleinen Noten sind kaum hörbar, so leichtgewichtig behandelt sie der Sänger.)



Diese spritzige Art liegt dem rätoromanischen Singen ganz fern. Schon ältere Beobachter heben ganz allgemein die etwas gedämpfte Sangesfreudigkeit und den verhaltenen Grundton der rätoromanischen Lieder hervor. Es ist daher auch kaum verwunderlich, daß die vitalen Gesangsformen der germanischen Alpenländer wie Jodler, Juchzer, Kühreigen usw. hier keinen nennenswerten Widerhall fanden. Nur ganz vereinzelt fand Sichardt bei seiner Aufnahmetätigkeit in Mathon Jodellieder. Daß sie erst in allerjüngster Zeit ins Rätoromanische gekommen sein müssen, ergab sich schon aus den deutsch verbliebenen Texten. Aber auch die Weisen zeigten noch keine nennenswerte Umbildung.

Einige grundsätzliche Bemerkungen zum Abschluß. Als der französische Liedforscher Champfleury im vorigen Jahrhundert den Satz prägte: „L'analogie des chansons sera un jour une des faces de l'art les plus curieuses à étudier", bot er einen prophetischen Hinweis auf die Schlüsselstellung, die der vergleichenden Liedforschung im Bereiche der Volkskunde vorbehalten ist. Die Auswertung dieses Grundgedankens steht noch ganz in den Anfängen. Lediglich die Textforschung ist ein Stück, aber auch nicht allzuweit, vorangedrungen. Das Musikalische blieb noch großenteils unbebaut, obwohl gerade in ihm die weitaus günstigsten Vergleichsmöglichkeiten beschlossen liegen. Ein Ausbau dieses Forschungszweiges wird uns vermutlich nicht nur ein Bild von den mannigfachen Wechselbeziehungen, vom Kulturaustausch der abendländischen Völker vermitteln, sondern darüber hinaus die Grundlagen zu einer musikalischen Völkerpsychologie. Denn in seiner zwingenden Bindung an die leiblich-seelische Bewegtheit erschließt uns der melodische und klangliche Gestaltwandel tief verwurzelte Bildekräfte, die unbeirrt von den Vermittlungen und Übereignungen fertig geprägter, übernommener Formen dem Unbewußten entsteigen und die lebendige Eigenform von Stammesart, Volkstum und Rasse bezeugen.

Anton Schindler als Beethovens Schüler

Von Walther Nohl - Berlin

Anton Schindler hat das Glück gehabt, Jahre hindurch nicht bloß stunden-, sondern oft tagelang als Freund und Gehilfe um den Meister zu sein, ihm mit seiner Geistesbildung und seiner Gewandtheit in geschäftlichen Dingen in Eifer und Verehrung zu dienen und ihn zu beraten.

Er war aber auch Beethovens Schüler. Er durfte am Arbeitstische ihm gegenüber oder am Klavier neben ihm sitzen und konnte von dem Meister Erläuterungen bei der Einführung in dessen Werke empfangen; er konnte beobachten, wie in gewaltiger Anstrengung der Meister um die Gestaltung seiner großen, unvergleichlichen Wunderwerke rang.

Er durfte ihm ganze Sätze oder Stellen aus Kompositionen vorspielen, und er nahm willig und begierig Einwendungen gegen falsche oder unvollkommene Auffassung wichtiger Stellen sowie Korrekturen Beethovens hin. Dieser spielte ihm auch selbst vor; das geschah noch in den Jahren 1823 und 1824.

Mit großem Fleiß und gründlichem Studium übte Schindler fast alle bedeutenden Werke Beethovens ein. In den Konversationsheften hören wir — was Klaviersonaten und Werke für Klavier in Verbindung mit anderen Instrumenten angeht — von den 3 Sonaten op. 10 (in c-moll, F-dur und D-dur), op. 13 (Pathétique), den Sonaten op. 14 (in E-dur und G-dur), op. 31, II (in d-moll), op. 53 (in C-dur, „Waldsteinsonate"), op. 57 (in f-moll („Appassionata"), op. 90 (in e-moll), op. 97 (Trio für Klavier, Violine und Violoncello), den 2 Sonaten op. 102 (für Klavier und Violoncello in C-dur und D-dur), op. 106 (Sonate in B-dur), op. 109 (in E-dur), op. 110 (in As-dur) und op. 111 (in c-moll). —

Er verwendete unermüdlich manches Jahr lang — trotz großer Arbeitslast, Vorbereitungen zu Prüfungen und später angespannter Tätigkeit als Leiter eines Theaterorchesters — täglich mehrere Stunden darauf, in die Stimmungen des Meisters, die in seiner Musik offenbar wurden, einzudringen, sie zu verstehen und sich selbst in sie zu versenken. In einem der Hefte hören wir von ihm, daß er „durch 2 Jahre täglich 8 bis 9 Stunden gespielt hat".

Mit der ihm eigenen peinlichen Gewissenhaftigkeit, die bis zu starrer Pedanterie ging, nahm er alles, was er lernte, in sich auf und notierte sich nach den Unterrichtsstunden, zu denen er Beethoven mit Überredung oder List bewegte, nachher die erworbenen Kenntnisse. Mit Humor scherzte er über seine gelegentliche Ungelenkigkeit und Verständnislosigkeit und bat um Verzeihung, wenn er das Gefühl hatte, daß er den leicht ungeduldig werdenden Meister belästigte.

Er erzählt in seinem „Ludwig van Beethoven", wie der Meister in den Jahren 1818 bis 1821, wenn Schindler ihm vorspielte, ihn mit den Worten: „Sie leichtsinniger,

oberflächlicher Dilettant" oder spöttisch mit: „Herr Ungrund und ohne Grund" im Spiele unterbrochen und vom Sitze weggedrängt habe, um sich selbst darauf zu setzen und den vom Schüler „mißhandelten" oder „abgeklimperten" Sonatensatz teilweise oder ganz vorzuspielen und zu erklären. —

So kam Schindler später dazu, mit dem reichen Schatze seiner Erfahrungen begabt, sich als Hüter der Beethovenschen Kunst zu fühlen und rücksichtslos gegen Vernachlässigung und Entweihung der hohen Kunst seines über alles verehrten Lehrers aufzutreten. —

Im folgenden sind aus den Konversationsheften die Bemerkungen Schindlers angeführt, soweit sie sich auf die erwähnten Kompositionen beziehen. Wenn wiederholte Anfragen wegen desselben Werkes von dem Schüler geschahen, so sind diese Äußerungen zusammengestellt worden. Kurze Erläuterungen der Werke selbst sind nur gelegentlich gegeben worden, da kein Mangel an geeigneten Einführungen in das Verständnis der Sonaten usw. besteht. Wenn Schindler sich in seiner Beethoven-Biographie mit der Besprechung einzelner hier angeführter Werke beschäftigt hat, ist darauf hingewiesen.

*

(Heft 9. Ende März 1820.)

Schindler: ich bin jetzt mit der Sonate op. 53 beschäftigt —

Sonate für Pianoforte, op. 53, aus dem Jahre 1803/04 stammend, 1805 erschienen, war dem Grafen Ferdinand Waldstein gewidmet, daher „Waldsteinsonate" genannt. — Aus der ausgedehnten, gedankenschweren, glanzvoll leuchtenden Sonate nahm Beethoven später den Mittelsatz — darüber berichten Ferd. Ries und Karl Czerny — und gab das Stück besonders als „Andante favori" in F-dur heraus. Zwischen die beiden Sätze wurde dafür ein „Adagio molto" als „Introdiuzione" zu dem Rondo eingefügt; es erinnert an ein rheinisches Volkslied.

(Heft 14, Juli/August 1820.)

Schindler: nächstens komme ich mit der Sonate op. 11 c-moll.
Das Largo von der D-dur Sonate ist sehr schwer zu faßen.
Sie werden noch sehr unzufrieden mit mir seyn.
Ich glaube nur noch einmal, u dann werde ich es für immer behalten.
also bitte um Geduld.

(Heft 47, November 1823.)

Schindler: Op. 10, D-dur. Das Largo und die folgenden.
soll der 1. Satz eine Vorbereitung seyn?
ich bitte um Verzeihung —
Sie sagten letzthin, daß das Motiv zum 4 ten Satz eine Frage andeutet — nämlich „Bin ich noch melancholisch?"
Die Freude und Lustigkeit spricht in der folgenden Paßage.
ich bitte — recht bald, denn ich bin im Zuge.

(Heft 48, November 1823.)

Schindler: Tausend Dank für Ihre vielen Bemühungen für meine Ausbildung.

Ich werde es zeitlebens zu schätzen wissen. es wäre mir wichtiger, Sie wollten heut opus 10, D-dur, mit mir vornehmen, wegen ihrem Largo, ob ichs genau behalten habe. Da Karl (der Neffe) anwesend ist, könnte er auch gleich davon profitiren.
ich habe alle 3 Sonaten gut geübt, doch die 1 te am meisten.

Anmerk. zu Heft 14 bis 48: Op. 10, die 3 Klaviersonaten in c-moll, F-dur und D-dur, sind 1798 erschienen und der Gräfin Browne gewidmet.
Schindler weist in seiner Beethoven-Biographie auf die scharf ausgeprägten Gegensätze (Prinzipe) der c-moll-Sonate hin und zählt die Sonate zu den allerschwierigsten in der Ausführung. Beethoven habe, wie Schindler sagt, unter „Prinzipe“ nicht Hauptstimmen, sondern Gegensätze verstanden. „Demnach dürfte auch seine andre Benennung ‚Dialog, dialogische Form‘ verständlich und wohl auch zu rechtfertigen sein.“ — „Die gleich bei Beginn der c-moll-Sonate sich offenbarenden Gegensätze von Stärke und Milde, bezeichnenderweise: von Leidenschaft und Sanftmut, sind die sprechenden Prinzipe, die im 1. und 3. Satze zum Ausdruck kommen und im angemessenen Wechsel des Zeitmaßes sich nebeneinander bewegen. Es ist einer der gefährlichsten Wettkämpfe zwischen Gefühl und Verstand, der, wenn er glückt, von unbeschreiblich ästhetischer, aber auch seelenmalerischer Wirkung ist.“ Zum Verständnis des Seitensatzes in Es-dur aus dem Finale der c-moll-Sonate op. 10 schreibt Schindler in seiner Beethoven-Biographie:



„Mit dem Fortissimo im fünften Takte tritt wieder das feste Zeitmaß ein. Der Seitensatz aber in C-dur im zweiten Teil desselben Finale gehört seiner Tonart wegen nicht in dieselbe Kategorie, wird folglich nicht mit so hoch gesteigertem Pathos vorzutragen sein, gleichwohl ohne Taktzwang. Die Schattierung bleibt beidemal dem Vortragenden überlassen. Die Bewegung wird der künstlerische Verstand diktieren.“
Schindler erzählt auch von Aufschlüssen, die Beethoven ihm über das Wesen des Largo in der Sonate D-dur, op. 10 gab. „Er äußerte sich dahin, daß die Zeit, in welcher er die meisten Sonaten geschrieben, poetischer (sinniger?) gewesen, als die gegenwärtige (1823), daher Angaben der Idee nicht nötig waren. Jedermann“, fuhr er fort, „fühlte aus diesem Largo den geschilderten Zustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten der Melancholie.“

Im Februar 1827 schreibt Schindler in ein Konversationsheft:
Wozu überall eine Aufschrift.
Ich glaube, das würde bei manchen Sätzen sogar schaden, wo das Gefühl, die eigene Phantasie diktiren müßen.
Die Musik soll u darf nicht überall eine bestimmte Richtung dem Gefühle geben.
mit der Sonate l'absence, le retour etc. ist es ganz was anders, wir können uns z. B. die Freude des Wiedersehens deutlich versinnlichen. Zorn aber u Rache — nicht recht musikalisch. —
Bon! Sie componiren also nächstens eine zornige Sonate!
Das glaube ich, daß Sie damit fertig werden — freue mich schon darauf. Die Alte (Haushälterin) wird aber das ihrige beitragen müßen, und Sie recht oft zornig machen.
Aber Freund! Dagegen werden wir jetzt protestiren, jetzt heißt es solche Gemüthsbewegungen beseitigen.

*

(Heft 15, August/September 1820.)
Schindler: ich kann jetzt wenig an der Musik thun, zu viel zu arbeiten, u nächstens

die großen Prüfungen, in dieser warmen Jahreszeit doppelt beschwerlich. —
ich bin an Sonn- und Feyertagen immer zu Hause und fleißig über den Sonaten. Jetzt habe (ich) die Pathetique und 2 andre vor. bis ich wieder hinauskommen kann (Beethoven ist noch in Mödling!), werde ich Ihnen einige vorspielen, u Prüfung ablegen, was ich mir gemerkt habe. Ich kämpfe aber immer noch mit den Noten. —
ich bin jetzt 23 Jahre alt, und immer noch will der Gehirnkasten nicht ganz aufgehen. Aber vielleicht kracht es plötzlich, ein Blitz — u ich bin erleuchtet.

(Heft 24, Ende Februar 1823.)
Schindler: alle Ihre Sonaten kenne ich auswendig jetzt. ich habe durch 2 Jahre täglich 8—9 Stunden gespielt.
morgen spielen Sie mir die Pathetique.

(Heft 35, April/Juni 1823.)
Schindler: 2 Principe auch im Mittelsatz der Pathetique.
eine Verwirrung entstünde wohl durch das viele Anzeigen des
Tempo rubato, das glaube ich auch.
ich notire mir das alles hernach auf meinem Zimmer.
auch jenes vom Trio im 3 ten Satz.

(Heft 55, Mitte März 1824.)
Schindler: Sonate pathetique — ich bitte mir nochmals eine Explication darüber und besonders über den Mittelgedanken.
es ist sehr schwer, die 2 Principe so neben einander erscheinen zu laßen, u wie es auch seyn muß.
Czerny spielte das auch alles im tempo.

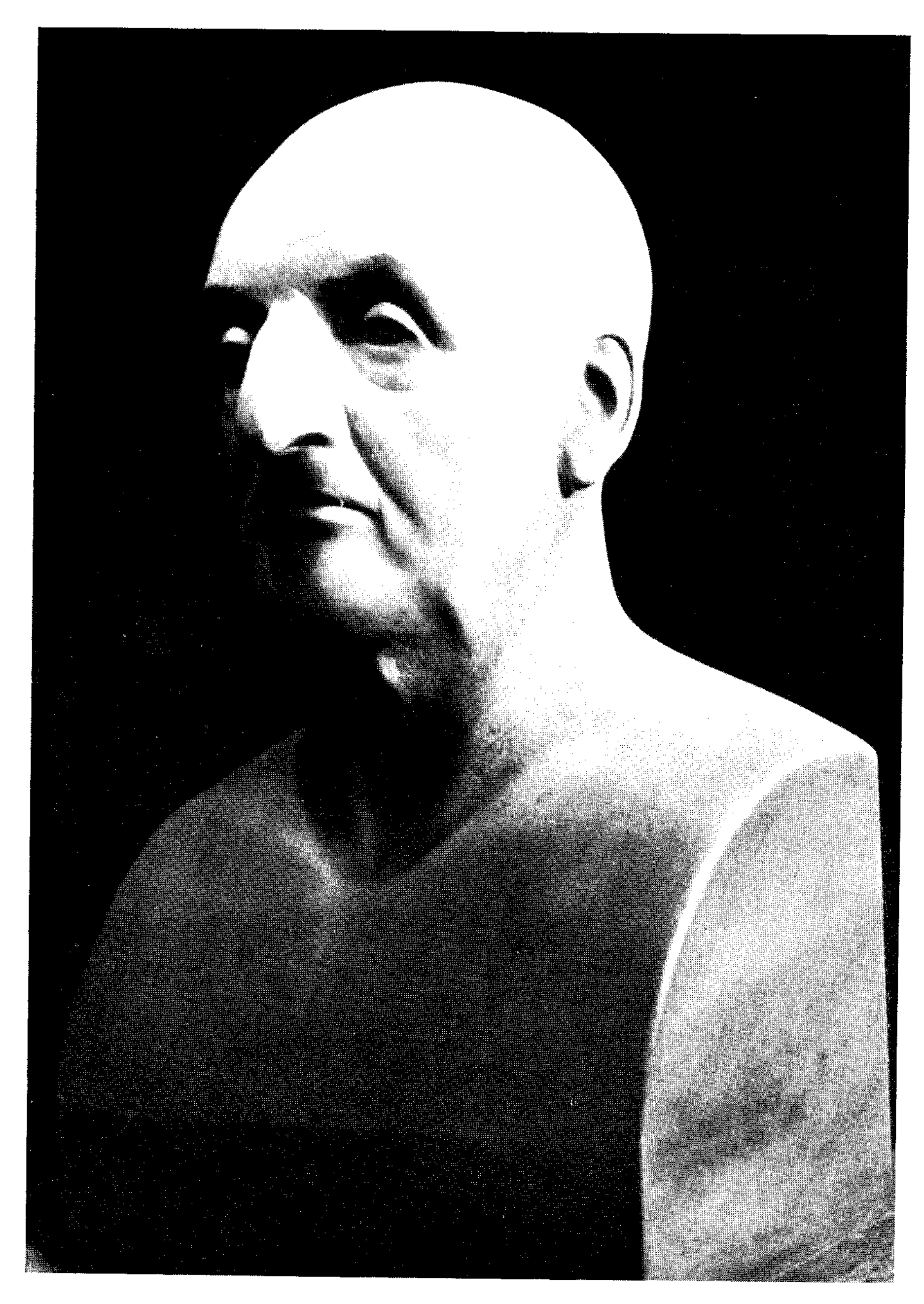
(Heft 58, Ende März 1824.)
Schindler: heute hörte ich von einer Schülerin C. Czerny's die Sonate pathet. in einer gräulichen Auffaßung, als hätte Cz. Sie in seinem Leben nicht spielen gehört.
Daß er Anlage zum Uibertreiben hat, bemerkten Sie schon vor 3—4 Jahren.

Anmerkung zu Heft 15 bis 58: Die große Sonate op. 13. in c-moll (Pathétique), war 1799 erschienen und dem Fürsten Karl Lichnowsky gewidmet. Schindler gibt in seinem „Ludwig van Beethoven" an mehreren Stellen des II. Teiles Anleitung, wie die Pathétique vorzutragen ist.

(Heft 24, Ende Februar 1823.)
Schindler: Lichnowsky spielte die Sonate op. 90 mit seiner Heiratsgeschichte. —
Seine Frau hörte zu, u half mit commentiren. Der Scherz war Ihrerseits trefflich.

Die Sonate op. 90 in e-moll, 1815 veröffentlicht, ist dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmet. Als dieser Beethoven einmal in bezug auf diese Sonate sagte, „es wollte ihm bald bedünken, als habe sein Freund Beethoven in ihren beiden Sätzen eine bestimmte Idee aussprechen wollen", antwortete dieser „unter schallendem Gelächter, er habe ihm die Liebesgeschichte mit seiner Frau [Lichnowsky hatte eine Sängerin geheiratet] in Musik setzen wollen! wenn er Überschriften wolle, so möge er über den ersten Satz schreiben: Kampf zwischen Kopf und Herz, und über den zweiten: Konversation mit der Geliebten". — Daran erinnert hier Schindler den Meister.

(Heft 26, Mitte bis Ende März 1823.)
Schindler: ich gebe mir alle Mühe damit, allein ich bringe es doch in Ihrem Sinne nicht heraus.



Aufnahme Seiling-Mittelstaedt

Die Marmorbüste Anton Bruckners — geschaffen von dem Münchner Bildhauer Adolf Rothenburger — die in einem feierlichen Staatsakt in Anwesenheit des Führers in der Walhalla bei Regensburg aufgestellt wurde. Bruckner ist der erste Deutsche, der im Neuen Deutschland dieser Ehrung würdig befunden wurde.



Aufnahme Urach, Tokio

Professor August Junker dirigiert das Orchester und den Chor der Musashino-Musikakademie in Tokio.
(Zu unserem Artikel über den verdienten Vorkämpfer für deutsche Musik in Japan.)

Dreimanualiges Cembalo von Cristofori, Florenz, 1703
Aus dem „Musikhistorischen Museum Neupert", Nürnberg

nur noch einmal vorspielen, bitte sehr darum.

für den Largo Satz habe ich jetzt noch zu wenig Poesie in mir, auch zu wenig Beherrschung.

Den 1. Satz spiele ich bis jetzt am besten, u. Sie werden zufrieden seyn. Die Leichtigkeit der Hand fehlt mir eben nicht; ich muß mich hineinleben, dieses ganze Op 29 ist mir noch zu neu, zu fremd.

(Heft 47, November 1823.)

Schindler: Opus 29 habe ich alle 3 Sonaten fleißig geübt u bitte nächstens um eine Audienz.

(Heft 110, Anfang Juni 1826.)

Schindler: Dieser Tage müßen wir zusammen die 3 Sonaten op. 29 durchgehen. Ich habe sie bereits gut durchstudirt.

Die Opuszahl kann nicht stimmen. Drei Sonaten haben op. 2, 10, 30 und 31; op. 29 ist ein Streichquartett. Kann Schindler hier dreimal sich geirrt haben? — Vielleicht beziehen sich die Bemerkungen auf die letzten 3 Sonaten Beethovens, op. 109, 110 und 111. Sollte das Werk in Heft 26 die dramatische d moll-Sonate (die zweite des op. 31) sein? Diese verlangte wohl das stärkste Studium Schindlers.

(Heft 35, April/Juni 1823.)

Schindler: Erinnern Sie sich, wie ich Ihnen vor einigen Jahren die Sonaten op 14 vorspielen durfte? jetzt ist alles klar. mir thut noch die Hand davon weh.

Die sonnigen, lebensfrohen zwei Sonaten op. 14 (in E-dur und G-dur) sind der Baronin von Braun 1799 gewidmet. Ihr Gatte war der Hofbankier und Pächter der beiden Hoftheater. Freiherr Peter von Braun. —

Die erste dieser Sonaten arbeitete Beethoven zu einem Streichqartett in F um. Solche Übertragungen liebte er sonst nicht. In einem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 13. Juli 1802 schrieb er: „... Die unnatürliche Wut, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können. Ich behaupte fest, nur Mozart könne sich selbst vom Klavier auf andre Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch — und ohne mich an beide großen Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man — noch hinzutun: und hier steht der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß. Ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett von Geigeninstrumenten verwandelt, warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht so leicht ein andrer nach..." —

Über dieses „Vergessene Streichquartett" hat W. Altmann im 5. Jahrgang der „Musik" eine Arbeit veröffentlicht.

(Heft 37, Sommer 1823.)

Schindler: Ich entsinne mich dabei des Vorfalls mit den Sonaten 102 u dem alten Simrock.

Das Fugato verstehe ich auch nicht trotz vielmaligen Spielens. Meister, macht deshalb nicht finstere Gesichter. Diesen Fehler verbeßere ich alltäglich, denn ich werde täglich älter u — vielleicht verständiger. Vielleicht verstehe ich auch einst dieses Fugato.

Die zwei Sonaten für Piano und Violoncello in C-dur und D-dur, op. 102, sind im Sommer 1815 entstanden und 1817 bei Simrock erschienen. Dieser nahm sie, als er von einem Besuch in Wien, bei dem er auch mit Beethoven verhandelte, zurückkehrte, nach Bonn mit. In einem Briefe Beethovens an Simrock hatte der Komponist versehentlich die Opuszahl 101 statt 102 angegeben. —

In der zweiten Sonate ist der Schlußsatz ein Allegro fugato mit erheblichen technischen Schwierigkeiten.

(Heft 42, Oktober 1823.)

Schindler: Czerny spielte uns heute die B, As und Cmol Sonate und auf Verlangen die Variat. wieder.

Die B Sonate macht ihm viel zu schaffen. Die Fuge aller Fugen ist des Teufels, er mußte ausruhen.

er war schon müde, indem er sehr viel gespielt hatte.

ich will heute keine Musik mehr hören weder Schup. Quartette, ich hab die Sonate zu viel noch im Gedch.

Lichnowsky war auch bey Czerny.

Czerny verdient wirklich alle Achtung, daß er unter allen Clavier Spielern der einzige ist, der noch Classische Musik liebt u. besonders Ihre Werke mit Fleiß und Liebe — studiert u wirklich laut gesteht, daß — was er auch in der Compos. leistet, nur dem Studium Ihrer Werke verdankt.

Die Große Sonate für das Hammerklavier in B, op. 106, war dem Erzherzog Rudolph gewidmet und 1818/19 vollendet.

Zu der Entstehung der letzten Sonaten schreibt Schindler: „Im Spätherbst [1820] von seinem Sommeraufenthalt in Mödling zurückgekehrt, wo er in gewohnter Weise bienenartig Ideen eingesammelt hatte, setzte er sich an den Schreibtisch und schrieb die drei Sonaten op. 109, 110 und 111 ‚in einem Zuge' nieder, wie er sich in einem Briefe an den Grafen Brunswick ausgedrückt, um diesen Freund über seinen Geisteszustand zu beruhigen". [So „in einem Zuge" war es freilich doch nicht zugegangen!]

In dem März/April-Heft 1820 finden wir eine Skizze zum ersten Satz der Sonate op. 109:



Beethoven notiert:

Die Sonate op. 111 war dem Erzherzog Rudolph gewidmet. An Schindler schrieb er: „Erkundigen Sie sich bei dem Erzflegel Diabelli, wenn das französische Exemplar der Sonate in c-moll abgedruckt, damit ich es zur Correktur erhalte; zugleich habe ich mir 4 Exemplare ausbedungen davon, wovon eins auf schönem Papier für den Cardinal — —" Diese Sonate hat 2 Säke, im zweiten stimmungsvolle Variationen. — Schindler erzählt, er habe den Meister gefragt, weshalb er denn nicht einen dem Charakter des ersten entsprechenden dritten geschrieben habe. Gelassen erwiderte Beethoven, es habe ihm zu einem dritten Satz an Zeit gefehlt, darum habe der zweite diese Ausdehnung erhalten müssen... Schindler beklagt das und fährt fort: „Ich vermochte und vermag noch immer nicht einzusehen, wie die beiden hinsichtlich des Charakteristischen einander schroff gegenüber stehenden Säke ein in sich abgeschlossenes, einheitliches Ganze darstellen sollen, denn dort der Ausdruck fast ungestümer Leidenschaft mit nur kurzen Unterbrechungen von einigen lieblich erklingenden Melodien, daneben aber ein fast durchweg düster gehaltenes Tongemälde, das in der gesamten Literatur unseres Meisters bis dahin nicht seines Gleichen findet. Es wollte und will immer noch scheinen, der Tondichter habe sich in diesem Satze in bezug auf Mannigfaltigkeit im Formellen und Anwendung eines Übermaßes von Wissenschaftlichkeit über einen

so einfachen Stoff als die „Arietta". (Das Thema zu den Variationen etc.) selbst überboten, etwas, das uns von nun an in nachfolgenden Schöpfungen oft entgegentritt.

(Heft 47, November 1823.)

Schindler: was sagen Sie zu dieser Classification?

op 2, f-Moll, op 10 c-Moll, dann die Pathetique, op 29 op 57, d-Moll.

Die Schilderung ähnlicher Seelenzustände, doch finde ich eine Gradation darin.

Soll op. 29 das Streichquintett in C-dur bedeuten, oder ist die Opuszahl wie früher ein Irrtum Schindlers? d-moll ist die Tonart der zweiten Sonate des op. 31, II, 1803 erschienen.

(Heft 53, Ende Januar 1824.)

Schindler: Karl Czerny war so gefällig u hat mir Sonntags Ihre 33 Veränderungen vorgespielt. Ich darf Ihnen als Laye keine Lobsprüche machen, allein ich war ganz ergriffen von der Größe und Erhabenheit dieses Werkes, welches wohl erst in mehreren Jahren ganz verstanden wird, wie Moschel. u Kalkbr. es selbst bewiesen, die es nicht verstunden, u Czerny hat sie darin eingeweiht.

Ich will Karl auffordern, daß er nächsten Montag mit zu Czerny geht, u es auch hört, wenn Sie es erlauben.

auch wird er uns die letzten 3 Sonaten spielen [op. 109—111.]

Der Neffe schreibt auf: Er [Moscheles] soll gestanden haben, daß er deine Variationen nicht ganz faßt. Er wollte zeigen, daß er die Variationen ganz inne habe, und sagte (während des Spiels): Geben Sie auf die folgende Acht, die ist noch schöner.

(Heft 59, 8.—11. April 1824.)

Schindler: erinnern Sie sich an das Terzett in Iphigenie auf Tauris? Gluckische Form.

Toccata v. Scarlatti und Bach.

es sind schon 6—7 Jahre, daß Sie mir vorspielten.

ich war damals ein Knabe, u faßte es nicht.

(Heft 61, Ende April 1824.)

Schindler: jene in c-moll op. 111, im 2 ten Satz wie op. 57?

Op. 97 — ich spielte es letzthin mit der Generalin Erdmann.

sie hat es begriffen, hatte aber doch den 1 ten Satz zu langsam.

zu breit so, nicht wahr?

es würde Ihnen viele Freude machen, die Erdmann jetzt hören zu können.

Op. 97 ist das berühmte B-dur-Trio für Klavier, Violine und Violoncello. Es wurde 1811 geschrieben und von Beethoven im April 1814 in einem Konzert Schuppanzighs gespielt.
In das Konversationsheft vom März 1820 hat Czerny geschrieben:

Dieser Herr war auch bey Plöchinger (Blöchlinger). er ist sehr musicalisch. — Ich habe einmal das letzte Trio mit diesem Herrn gespielt. Das ist schon bereits 5 oder 6 Monathe, und er spricht noch immer davon. —

Das letzte Trio macht auch so viel Wirkung auf die Weiber.

Das Andante —

Können Sie sich auf das Trio genau erinnern? —

Dorothea Ertmann war Schülerin Beethovens im Klavierspiel und die von ihm am meisten in dem verständnisvollen Vortrag seiner Werke geschätzte Frau, die er seine liebe werte „Dorothea Cäcilia" nennt.

(Heft 85, Ende Juni 1825.)

Schindler: ich bin zum 3 ten Satz gekommen; denn es ist schwer — nächstens werde ich mir verschiedene Belehrungen darüber ausbitten.

(Heft 110, Mitte Juli 1826.)

Schindler: Sonate 111 nicht — beide andern 109—110 verstehe ich bereits vollkommen; es hat letzthin ausgegeben.

Sehr bester, nur immer hübsch Geduld mit mir, dann wird es gehen.

Es bleibt mir wegen beständiger Theaterproben zu wenig Zeit zu studiren.

Von Puccinis Arbeitsweise

Von Karl Gustav Fellerer, Freiburg (Schweiz)

Es hat stets seine besonderen Reize, in die Werkstatt eines Komponisten sehen zu können und zu beobachten, wie ganz unterschiedlich bei den einzelnen Meistern das Schaffen Gestalt gewann. Die Skizzen und Berichte sind hierzu eine unersetzliche Quelle. Freilich haben viele Komponisten durch Vernichtung ihrer Skizzen der Nachwelt einen Einblick in ihre Schaffensweise genommen.

Von Giacomo Puccini wissen wir, daß ihm zunächst die Stoffwahl seiner Dramen große Mühe machte. Mit großem Ernst ging er an die Wahl des Dramas und seiner dichterischen Gestaltung. Seine eigene Mitarbeit am Libretto war, wie aus den Briefen und Skizzen hervorgeht, viel größer als gemeinhin angenommen wird. Nicht ohne Grund kam es zwischen starrköpfigen Librettisten und ihm zu Spannungen und Bruch; denn er bestimmte von der Musik her den Text. Wenn sich für ihn noch im Verlauf der Komposition neue Möglichkeiten ergaben, dann mußte das Buch geändert werden, und wenn es sich dabei, wie bei Manon, um eine völlige Verschiebung der Akte handelte.

Wie Puccini selbst immer wieder betont, war für ihn das Wesentliche, die Grundhaltung einer Handlung zu erfassen und zu gestalten. Die Einheitlichkeit der musikalischen Gestaltung und ihrer Thematik gibt seinen Werken einen besonderen Reiz. Er mußte ganz bei der Arbeit sein und die Handlung bis in die kleinsten Züge erleben. Darin liegt auch die Grundlage der großen Wirkung seines Werkes. Wenn diese Echtheit der Empfindung nicht gegeben war, dann verließ Puccini einen Stoff, selbst wenn er durch Skizzen einer Komposition vorgearbeitet hatte. Zahlreich sind die Stoffe und Libretti, mit denen sich Puccini beschäftigt hatte, die aber nicht komponiert wurden. Kein äußeres Moment konnte ihn zur Komposition bestimmen, wenn er nicht selbst mit einem Libretto innerlich verwachsen war. Weder die langen Bemühungen um ein Libretto d'Annunzios noch die schwierigen rechtlichen Auseinandersetzungen um das

Bearbeitungsrecht der „Due zaccoletti" von Luise La Ramèe (Ouida) konnten ihn zur Komposition dieser Texte veranlassen, wenn er auch zunächst glaubte, hier entsprechende Dichtungen gefunden zu haben.

Manche Skizzen wurden durch diesen Wechsel der Arbeit an verschiedenen Libretti hinfällig. Es ist bezeichnend für die stimmungsgebundene Haltung von Puccinis Themen, daß er für solche Skizzen zum größten Teil in anderen Werken wieder Verwendung fand. Auch Themen von Jugendwerken sind in seinen Opern wieder aufgetreten. So hat er in „Manon" das Agnus Dei seiner Messe von 1878 übernommen, das Anfangsthema der Bohème aber ist seinem Capriccio für Orchester entnommen, das er als Prüfungsarbeit zum Abschluß seiner Studien am Mailänder Konservatorium vorlegte. In seiner eigenen Bohèmezeit entstanden, gab das Thema dieses Werkes den echtesten Ausdruck der in der Oper gegebenen Stimmungshaltung.

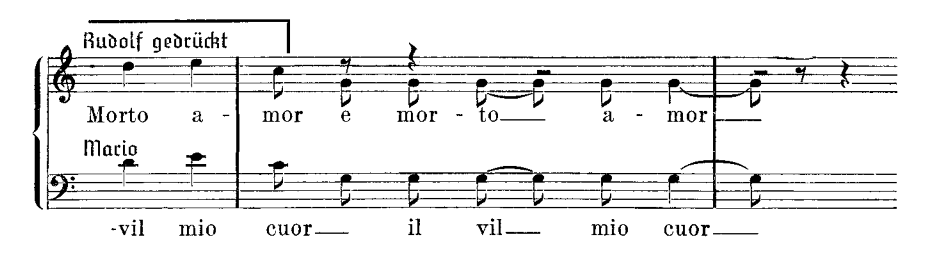
Puccini arbeitete stets am Klavier. Hier wurden zunächst die Skizzen gefertigt, die einen Klavierauszug und die Singstimme ausschrieben. Vielfach sind in diesen Skizzen, die sich zu den meisten seiner Werke in dem Puccini-Museum in Torre del Lago finden, Instrumentierungsbemerkungen angegeben, die zeigen, wie stark klanglich der Orchestersatz von Anfang an empfunden ist. Auffällig sind die eingehenden Bemerkungen über Dynamik und Phrasierung, die nicht als eine Zutat genauer Ausarbeitung erscheinen, sondern von Anfang an mit den Noten aufgezeichnet wurden. Verdeutlicht wird diese Tatsache auch durch die für Aufführung und Druck gefertigten großen Partituren, die zum größten Teil heute im Archiv des Verlags Ricordi in Mailand verwahrt werden. Puccini, der auch diese Partituren in kaum lesbarer Schrift geschrieben hat, hat Dynamik und Agogik aufs genaueste eingezeichnet, genauer als manche Stimmführung. Dies ist für die Aufführung Puccinischer Partituren sehr beachtlich. Nicht nur die Dynamik im großen, sondern gerade auch die agogischen Feinheiten gehören zu einem dem Wollen des Komponisten entsprechenden Gestalten seiner Werke.

War einmal der Einfall festgelegt, so brachte ihn Puccini in der Gesamtskizze zu Papier. Zahlreich sind die Änderungen, die er dann im Verlauf der Arbeit an diesen Skizzen vorgenommen hat und die diesen mit Bleistift geschriebenen Skizzen ein unsauberes und fast unleserliches Aussehen geben. Eingehende Arbeit führt erst zur endgültigen Fassung; in Bemerkungen sucht er sich selbst für spätere Durcharbeitungen auf manche Stellen aufmerksam zu machen. So notiert er einmal bei einer Skizze zu „Manon" „Troppo Tannhäuser", bei „Schwester Angelica" bemerkt er einmal „Bohème, Fanciulla, Fallstaff e Domenico Puccini", streicht das aber durch und vermerkt buono. Bei Moderato e sostenuto (14) dieser Partitur wollte er zuerst „una sola voce Requiem aeternam" auf D zu dem Instrumentalsatz rezitieren lassen, hat dies aber wieder gestrichen; in die gedruckte Partitur ist nur der Instrumentalsatz übergegangen. In der Skizze zu „Turandot" stand über den Einleitungstakten Largo, dies wurde gestrichen und in Andante sostenuto geändert. Die ersten vier Takte sind in den Skizzen unisono; im dritten Takt waren ursprünglich akkordische Fülltöne geschrieben,

wie sie in der Druckfassung wieder vorhanden sind. Puccini aber hat sie gestrichen. Der Vierundsechzigstel-Lauf im dritten Takt fehlt in der Skizze und die Achtel c-as in diesem Takte sind als c-gis geschrieben. Es ist häufig der Fall, daß Puccini nach mehrfachen Änderungen in den Skizzen in der gedruckten Endfassung wieder auf den ersten Entwurf zurückkommt. So bemerkte er bei dem Chorsatz der Knaben im zweiten Akt der Turandot in der Skizze sogar mit Datum „Prolungare 25. 3. 23". Die Druckfassung hielt sich aber an die erste Skizze; bei der Arie der Turandot (43) bemerkte er zunächst „assolutamente fatta", dann wurde dies durchgestrichen und „Forse Aria Edgar" vermerkt, auch das wurde wieder gestrichen und die Arie kam nach dem ersten Entwurf in die Druckfassung.

Nicht nur die Skizzen, auch die große Partitur wurde immer wieder geändert. Deshalb wurden selbst die Partituren der Endfassung der letzten Werke mit Bleistift geschrieben. Für den Notenstecher waren damit besondere Schwierigkeiten gegeben, die kaum lesbare Handschrift zu entziffern. Nicht mit Unrecht vermerkt Puccini bei fast unleserlich gewordenen Stellen „Scusi". Die Änderungen in den Partituren beziehen sich nicht nur auf einzelne melodische Wendungen, sondern auch auf ganze Sätze. So ist im 2. Akt der Bohème der Teil Nr. 5—Nr. 14 neu bearbeitet worden und in dieser Form in die gedruckte Partitur übergegangen, Nr. 15—16 sind in der handschriftlichen Partitur noch nicht enthalten und wurden erst in die gedruckte Partitur eingefügt, ebenso der Chorsatz bei Nr. 34. In der handschriftlichen Partitur steht dieser Teil nur orchestral und verkürzt.

Immer wieder hat Puccini an seiner Partitur gearbeitet, selbst während der Proben brachte er noch Änderungen sowohl im Orchester wie bei den Sängern an. Auch die Texte wurden gelegentlich noch verändert. In der Partitur wird erbarmungslos herumgestrichen, Takte und Seiten werden überklebt, Seiten herausgeschnitten oder eingefügt. Selbst in seinem Handexemplar des gedruckten Klavierauszugs bringt er noch Änderungen an. So fügt er mit Tinte bei Nr. 4 des 4. Bildes der Bohème eine Wiederholung der Worte Rudolfs und Marios in Pianissimo-Parlando ein.



Am stärksten unter allen seinen Opern hat Puccini in Manon geändert. Ganze Abschnitte sind in der gedruckten Partitur anders oder neu im Vergleich zur handschriftlichen, nicht nur einzelne Melodieführungen, wie bei dem Gesang Edmunds im 1. Akt Nr. 4. Noch in der handschriftlichen Partitur hat Puccini die ursprüngliche Melodiefassung gestrichen und eine neue, die in den Druck übergegangen ist, angefügt



Auffallend sind auch die zahlreichen Tonartenänderungen. Im 1. Akt der „Manon" steht in der Originalpartitur der Abschnitt (15) „Unter all' euch schönen Kindern" in Fis-dur, nach acht Takten wechselte die Tonart nach b-moll; es folgen noch mehrere Tonartenänderungen bis zum H-dur bei Tempo I. In der gedruckten Partitur ist der gleiche Satz in F-dur, a-moll, F-dur, A-dur geschrieben. Wie bei den meisten Änderungen in Instrumentation und Satz ist auch hier das Bestreben nach Vereinfachung und Konzentration unverkennbar. Ein beherrschender Zug bei allen Änderungen in Puccinis Partituren ist das Streben nach Auflockerung der Partitur und ihrer Klangwirkung. Daher sind Striche bei den Bläsern besonders häufig. In dieser Richtung hat Puccini besonders den Schluß des 1. Aktes der Manon in der Originalpartitur verändert und die Instrumentation gelockert. Trotzdem gab er sich mit dieser Fassung nicht zufrieden und ließ diesen Schluß ganz fallen. Die Druckfassung bringt einen ganz anderen Aktschluß, als er in der handschriftlichen Partitur vorliegt. Auch die Tonart des Schlußteils und damit des Aktschlusses ist anders gewählt worden. In der Druckfassung schließt der 1. Akt mit dem E-dur-Akkord, während in der handschriftlichen Partitur der Schlußteil in B-dur steht und den Akt auch mit dem B-dur-Akkord abschließt.

Jedenfalls zeigen diese Umänderungen in Skizzen und Partituren, von denen hier nur einige wenige Beispiele ausgewählt wurden, wie Puccini an seinen Opern feilte und arbeitete, bis die Musik seinem dramatischen Ausdruckswollen entsprach. Die Grundthemen standen, wie die Skizzen zeigen, von Anfang an fest, aber im einzelnen suchte er den musikalischen Ausdruck zu vertiefen und vor allem die dramatische Wirksamkeit zu fördern. Daher werden ganze Stücke eingeschoben oder gestrichen, wenn es die Handlung notwendig macht. Nach dem Mißerfolg der ersten Butterfly-Aufführung in Mailand hatte er in kürzester Frist die dreiaktige Fassung der Oper hergestellt, die von Brescia aus den Siegeszug durch alle Welt begann.

Puccini fand nie ein Ende der Arbeit an seinen Opern. Wenn sich neue Möglichkeiten boten, wurden sie noch hereingearbeitet. Diese Arbeitsweise und damit auch das Partiturbild steht im Gegensatz zu der feinsäuberlichen, klaren Kompositionsweise Verdis, dessen Partituren den Abschluß der Arbeit deutlich machen. Sie steht aber auch im Gegensatz zu den ihr an Unleserlichkeit äußerlich verwandt scheinenden Aufzeichnungen Beethovens, die in das Werden von Themen und das Ringen um ihre Gestaltung Einblick geben. Puccinis Änderungen seiner Partituren sind vor allem von der Handlung und vom Klang her bestimmt. Rein melodisch oder harmonisch oder thematisch bestimmte Änderungen sind in seinen Partituren und auch in seinen Skizzen selten. Dies ist ein wichtiger Hinweis auf die Einstellung seines Schaffens und sein künstlerisches Wollen.

Das Ende des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

Rückblick auf das Tonkünstlerfest in Darmstadt und Frankfurt a. Main

Von Herbert Gerigk, Berlin.

Ebenso wie die Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins vor 76 Jahren in Weimar ein Geschehnis von historischer Bedeutung war, so ist es seine Auflösung im Jahre 1937 in Darmstadt. Wir haben keinen Anlaß, über die Unabwendbarkeit des Endes zu trauern, denn veränderte Zeiten erfordern veränderte organisatorische Formen der Kunstpflege, und gerade in unserer Zeitschrift ist wiederholt die Frage aufgeworfen worden, ob der ADMV. noch ein Recht auf Weiterbestehen in der privaten Sphäre eines Vereins hat, nachdem immer mehr in einem vorher in keinem Kulturstaat gekannten Umfange Stellen von Partei und Staat die Belange der Musik wie der gesamten Kultur wahrnehmen.

Das Daseinsrecht des ADMV. wurde fragwürdig, als ein in seiner Zusammensetzung nicht mehr zeitgemäßer Vorstand und Musikausschuß nach der nationalen Erhebung mit seiner Programmwahl auf Widerstand stieß. An den neuen Kräften des jungen Reiches ging man vorbei. So stand zunächst die Hitlerjugend abseits. und auch die suchende jüngere Komponistengeneration wurde in eine Gegnerschaft gedrängt. Der Widerstand galt nicht dem Verein als solchem, sondern seiner unzeitgemäßen Ausrichtung. Die darauf angestrebte Verjüngungskur konnte nur bedingt Erfolg haben — man berief Hermann Reutter und Paul Höffer in den Musikausschuß. Man versuchte die HJ. in Weimar in den Kreis der Darbietungen hineinzuziehen und freute sich, als die Jugend, die sich auf dem Musikfestparkett nicht wohlfühlte, „versagte". Sie konnte gar nicht versagen, denn in der HJ. wird nicht auf „Darbietung" hingearbeitet, es ist dem Wesen dieser Musik nicht gemäß, aus ihrem Lebenskreis herausgenommen und auf eine neutrale Diskussionsbasis gestellt zu werden. Sie bewährt sich innerhalb der Gemeinschaft. Die Partner konnten sich nicht verstehen. Es gibt eben heute wieder eine Kunst — und das ist eine Entwicklungswende —, die nicht mehr diskutiert, sondern erprobt in ihrem Wirkungsbereich sein will.

Es wird vielleicht schneller als man ahnt dahin kommen, daß endlich nicht mehr das Forum der Kenner, sondern der große Kreis der Hörer, das Volk schlechthin, der Richter über das Neue in der Kunst wird. Dann überbrückt sich die „Kluft" ohne weiteres Dazutun. Noch niemals wurde eine Musik oder eine Dichtung mit Hilfe des erhobenen Zeigefingers unter ästhetisierendem Hinweis auf Wert und Bedeutung dem Herzen des Volkes nähergebracht. Mag die werdende neue Kunst in manchem auch anders geartet sein, als das bisherige Musikideal es vorschrieb: sie wird eines Tages die Brücke zu den unvergänglichen Meisterwerken der früheren Abschnitte sein müssen.

Als Franz Liszt als der geistige Vater mit ein paar gleichgesinnten, von großer Tatkraft beseelten Helfern den Verein ins Leben rief, war das Neue zunächst die Ausdehnung des Tätigkeitsfeldes auf Gesamtdeutschland, während vorher die zahlreichen musikalischen Vereine auf Landschaften oder Orte beschränkt blieben. Die Grundgedanken waren richtig, und deshalb setzten sie sich bald durch. In der Epoche der bürgerlichen Musikkultur gab es keine andere Möglichkeit, um ausstrebende Talente ans Licht zu bringen und um die schon bewährten, weithin sichtbar aufs neue zu betätigen, als eine geistige Plattform zu schaffen, die ihre Autorität aus dem Ansehen der Männer schöpfte, din dahinter standen. Der edle Wettstreit der deutschen Städte führte dazu, daß dem Verein bei der Durchführung seiner Aufgaben kaum Kosten erwuchsen und daß die künstlerischen Leistungen ein höchst achtbares Niveau hielten. Auch der gesellschaftliche Rahmen wurde weitgehend durch die Gastfreundschaft der Städte bestimmt. Bei diesen Gelegenheiten trafen die Komponisten mit den Dirigenten, den konzertierenden Künstlern, den Verlegern zusammen und die Kritik bekam Fühlung mit allen diesen Kreisen, deren Freuden und Schmerzen in kleineren und größeren Zirkeln erörtert wurden. So gewannen die Tonkünstlerfeste fast den Charakter einer Musikbörse im idealen Sinne.

Man führte ausschließlich Werke Lebender auf, und im allgemeinen blieb ein Konzert jeweils dem Schaffen Liszts vorbehalten. Entsprechend den Ergebnissen der Werkprüfungen des Musikausschusses drängten sich in wenigen Tagen Orchester-, Kammermusik- und Chorkonzerte und Opernaufführungen. Diese Form der Darbietung soll nun den Ankündigungen Peter Raabes zufolge abgeändert werden. Man wird in jedes Programm (sofern es nicht von einem abendfüllenden zeitgenössischen Werk ausgefüllt wird) eine klassische Komposition aufnehmen, die dann den Wertungs-

und Vergleichsmaßstab abgeben soll. Was in einer solchen Nachbarschaft nicht verantwortbar ist, soll keinen Platz auf Musikfesten finden. Man hofft ferner durch diese Maßnahme auf ein stärkeres Interesse der breiteren Volkskreise an den Veranstaltungen. Eine Gefahr darf dabei nicht übersehen werden: die Stillosigkeit der Konzertfolgen von heute wird nun gewissermaßen offiziell anerkannt. Es gibt Komponisten, die nicht in ein und dasselbe Programm gesetzt werden können. Es gibt ferner gerade in der neuen Musik Schöpfungen, die zu bejahen sind und die nur schwer mit klassischer und gar nicht mit romantischer Musik kombiniert werden dürfen, wenn nicht eine Verwirrung der Hörer eintreten soll.

Grundsätzlich ist die Neuerung bei vernünftiger Anwendung zu begrüßen. Auch der Fachmann wird von einer Häufung von nur moderner Musik bald erschlagen. Raabe wandte sich in Darmstadt gegen die einseitige Durchführung landschaftlich gebundener Musikfestveranstaltungen. Es ist ein Unding, daß man in Leipzig Musiktage ausschließlich mit sächsischen Musikern oder in Baden Festtage ausschließlich mit alemannischen Komponisten bestreitet. Der Hinweis verdient bei allen, die es angeht, Beachtung, daß dem Komponisten, namentlich dem aufstrebenden, am meisten damit genütz wird, wenn er außerhalb seines Heimatbezirks wirken kann. Darüber hinaus soll angestrebt werden, daß der süddeutsche Musiker den norddeutschen Menschen und umgekehrt nahegebracht werden muß. Über die einmalige Uraufführung hinaus muß man sich um gute Neuschöpfungen kümmern und ihnen möglichst viele Wiedergaben in allen Teilen des Reiches verschaffen. Das erst ist wirkliche Förderung der Tonkunst. In den meisten Fällen war das Schicksal einer Komposition auch mit einer einmaligen erfolgreichen Aufführung auf einem Musikfest besiegelt.

Angesichts der ungeheuren Aktivität der Gemeinden auf dem Gebiet der Musik sind wir sicher, daß in enger Zusammenarbeit mit den Kulturorganisationen der Bewegung und des Staates eine systematische Pflege des zeitgenössischen Schaffens gewährleistet ist, so daß durch das Verschwinden des ADMV. keine Lücke eintreten kann.

Tag des Volkes?

Das 68. Tonkünstlerfest in Darmstadt und Frankfurt a. M. blieb bis auf die Teilung des Tagungsortes der Überlieferung treu, denn hier verzichtete man von vornherein auf einen Widerhall der Veranstaltungen in der breiteren Öffentlichkeit. Allerdings war sogar ein „Tag des Volkes" in Darmstadt eingefügt, der leider ohne das Volk vor sich gehen mußte. Die Programmwahl zeigte eine Verkennung der Aufgabe, obwohl die Vorführung einer unterhaltsamen Musik von künstlerischem Wert zu den Forderungen des Tages gehört. So kam es, daß eine im Freien musizierende Militärkapelle dem Zweck besser entsprach als die nebenan im Saal stattfindende Festmusik. Mit Ausnahme der längst bekannten „Handwerkertänze" von Gerhard Maasz, die einen neuen Weg versucht, gehörte keins der drei übrigen Werke in diesen Rahmen. Hans Lang, der Leiter der städtischen Berufsschule in München, hat eine Glückwunschkantate geschrieben, die sich in das 17. Jahrhundert zurückwendet. Statt solcher archaisierenden Bemühungen wird man besser die Wiedererweckung der Originale jener Zeit befürworten, wenn ein Bedürfnis danach besteht. Der 1933 in einem Wettbewerb des Litolff-Verlages preisgekrönte „Kuriose Kaffeklatsch" von Hans Weiß für Klavier, Geige, Flöte und Bratsche ist ein mit großem Können gestalteter musikalischer Scherz, der sich aber ganz nur dem geschulten Musiker erschließt. In kunstvollem kontrapunktischen Satz wird eine Unterhaltung zwischen Affe, Schaf und Hasen entwickelt, die in einem Kaffeeklatsch, einer Fuge aus vier Themen und einem beibehaltenen Kontrapunkt auf das Thema „caffee" ausgeht. Hermann Grabner war mit der nicht sonderlich schwer wiegenden „Fröhlichen Musik" für kleines Orchester vertreten. Das Orchester der Hessischen Landesmusikschule unter Leitung von Bernd Zeh bewährte sich als tüchtiger Nachwuchs in der Wiedergabe der Werke.

Morgenfeier der Studenten

Die Jugend kam in einer Morgenfeier der Studenten in der Frankfurter Universität zu Wort. Unter der Leitung von Prof. Dr. Müller-Blattau gelangte zu Beginn der Feierstunde Heinrich Spittas „Heilig Vaterland" wuchtig zur Wiedergabe. Der NSD.-Studentenbund und der Chor sowie das Orchester der Hochschule für Musik hatten sich als Ausführende zusammengetan. Eine

umfangreiche Kantate für Mannschaftschor, Einzelstimmen und Orchester „Frühlingsfeier“ von dem 1914 geborenen Leipziger Komponisten Helmut Bräutigam bildete den Abschluß. Bräutigam will eine neue Form des Gemeinschaftsmusizierens finden. Er bleibt aber in einer Nachahmung der Chorgemeinschaften Ludwig Webers stehen, der sogar noch konzentrierter arbeitet. Der junge, sehr begabte Musiker wird eine geschlossenere Melodik anstreben müssen und eine straffere formale Anlage, um ein bleibendes Ergebnis erzielen zu können. Der Erfolg war dank der vorzüglichen Aufführung und des willigen Mitgehens der Besucher bei dem Gemeinschaftsgesang bemerkenswert.

Besondere Bedeutung kommt dem zwischen den beiden Musikwerken gehaltenen Festvortrag von Prof. Müller-Blattau zu, weil er zu dem Thema „Volksmusik und Kunstmusik“ Feststellungen traf, die von den verantwortlichen Stellen gehört und berücksichtigt werden müssen. Nach einer historischen Darstellung des Verhältnisses von Volksmusik und Kunstmusik in der deutschen Vergangenheit gelangte der Redner zu dem anschaulichen Bild, daß die Tonkunst einem Baum gleiche, dessen lebendige Wurzel (die man kaum sieht und beachtet, und deren Wachstum kaum feststellbar ist) der Volksmusik entspricht, während die Kunstmusik die allen sichtbare Krone des Baumes bildet. Entscheidende Bedeutung für einen gesunden Austausch zwischen beiden Polen besitzt das Zwischenreich der Hausmusik, die im 19. Jahrhundert trotz Schumann und Reger zur Salonmusik wurde, wobei das Wort Salon die Heimatlosigkeit dieser Musik bezeichnet. In Anlehnung an Storck und Riehl kam Müller-Blattau zu der mit anhaltendem Beifall aufgenommenen Forderung (unter den Hörern befand sich der Präsident der Reichsmusikkammer): „Ein Staat, der in so vorbildlicher Weise für Freizeit und Erholung seiner Volksgenossen sorgt, darf nicht zulassen, daß schlechte Unterhaltungsmusik täglich in Kübeln über unser ahnungsloses Volk ausgegossen wird.“ Demgegenüber wurde die Blasmusik als vorbildlich hingestellt; ihr klarer, kräftiger Klang verscheucht jede unechte Gefühligkeit. Aus der alten geselligen und Unterhaltungsmusik leitete Müller-Blattau dann drei Forderungen ab: 1. sie muß im Volkslied und in der Volksmusik wurzeln und mit dem Leben des Volkes und seinen Bedürfnissen vertraut sein; 2. sie muß in Formen und Mitteln genau zu dem Anlaß treffen, zu dem sie benötigt wird. Gewollte Primitivität ist genau so schlimm wie die noch beliebtere Übersteigerung der Mittel; 3. sie muß in der handwerklichen Sauberkeit und Ehrlichkeit sich mit der meisterhaftesten Kunstmusik messen können. — Damit sind nur einige Gedankengänge aus dem gediegenen Vortrag umrissen.

Zum Bedauern aller Festteilnehmer fiel die angesetzte Musik auf dem Römerberg aus, die Heinz Schuberts „Das ewige Reich“ nach Worten von Wilhelm Raabe bringen sollte, das Werk also, das vor Jahresfrist auf der Reichstagung der NSKG. in München gleichfalls Zufälligkeiten wegen in letzter Stunde unaufgeführt blieb.

Neue Orchesterwerke

Einen der stürmischsten Erfolge errang Cesar Bresgen mit seiner „Symphonischen Suite“ für großes Orchester. Der 1913 geborene Musiker rheinischer Herkunft hat sich schon mehrfach auch in der Parteiarbeit hervorgetan. Auf der vorjährigen Reichstagung der NS.-Kulturgemeinde gab es Blasmusiken von ihm. Für die HJ. hat er durch die Schaffung neuer Chor- und Feiermusik wertvolle Mitarbeit geleistet. An seinem jüngsten Werk erfreut die Klarheit in der Thematik wie im Aufbau. Bresgen hat Einfälle, die sich formen lassen; er bleibt ferner frei von jener unnötigen Kompliziertheit, die ein trennendes Moment zwischen Musik und Volk sein kann; er schreibt eine volkverbundene Musik, die im vorliegenden Falle ihre Antriebe aus dem Tänzerischen holt. Geistvoll verwendet der lebhafte dritte Satz die Instrumente auf eine individuelle Art. Ueberhaupt besitzt jeder Satz der verhältnismäßig umfangreichen Suite eine eigene Note. Ob man an die interessanten Taktwechsel am Anfang denkt, ob an die überaus geschickte Ausnützung der Blechbläser (namentlich im Finale): immer spricht eine Begabung, die etwas besonderes zu sagen weiß.

Ebenso laut war der Erfolg bei Gerhard Frommels Konzert für Klavier, Klarinette und Streichorchester, das trotz der Einsätzigkeit und der Beschränkung im thematischen Material vielgliedrig und ausgedehnt ist. Der 1906 geborene Pfitzner-Schüler zeigt sich in dem bereits 1935 erstaufgeführten Konzert als eine eigenwillige Natur. Der Soloklarinette werden Aufgaben zugemutet, die an die Grenzen des Instruments führen. Das Klavier ist virtuos geführt, es steigert manche klangliche Härte, die in dem Streichorchester gemildert erscheint. Es gibt da Wirkungen, die neu anmuten, und was Frommel mit den Streichinstrumenten

anzufangen weiß, verdient Bewunderung. Dennoch ist das Werk in seiner Gesamthaltung problematisch. In Michael Mayer (Klarinette) und Georg Kuhlmann (Klavier) fand Frommel zwei Interpreten von Format.

Unbeschwert und dennoch sehr kunstvoll geben sich die Variationen und Fuge über ein Schweizerlied für Orchester von Hermann Wunsch, dem in Berlin an der Musikhochschule wirkenden Kompositionslehrer. Die zehn Variationen beleuchten das prägnante Thema in oft bewährter, aber immer wieder anziehender Manier. Hier haben wir eine Musik, die sich auch einem breiteren Hörerkreis auf Anhieb erschließen dürfte. GMD. Karl Friderich bemühte sich mit dem leistungsfähigen Hessischen Landesorchester um eine möglichst eindringliche Aufführung der Werke. Eine „Chorgemeinschaft" von Ludwig Weber am Anfang des Orchesterkonzerts fiel aus dem Rahmen. Eine solche Nachbildung kirchlich-lithurgischer Formen hat in einem Rangtheater alten Stils keine Stätte. Hinzukommt der uneinheitliche Kreis der Besucher. Das Publikum singt jeweils nach einem Chor- und Orchesterintermezzo auf dem Podium einstimmig eine Liedstrophe. Die Melodie schöpfte den Text von Hans Fr. Blunk (Wir schreiten) nicht überall aus. Nun, auch die Diskussion neuer Musizierformen gehört zu den Aufgaben eines Musikfestes!

Im Frankfurter Opernhaus spielte das Orchester des Reichssenders Frankfurt, das als einer der vollkommensten Orchesterkörper Deutschlands gelten darf. Ob es sich um die Reinheit der Stimmung handelt oder um die Genauigkeit des Zusammenspiels und die Abstimmung der verschiedenen Instrumentengruppen untereinander hinsichtlich der Stärkegrade: es ist überall der gleiche Grad der Vollkommenheit. Man wird darin das Ergebnis der planvollen Arbeit von Hans Rosbaud sehen müssen, der auch als Ausdeuter der Kompositionen ungewöhnliches leistete.

Das Konzert für Flöte und Orchester von Joh. Nep. David ist ein Werk, das man mit einem Schlagwort unter „Neuer Natürlichkeit" registrieren kann. Der Komponist hat nichts anderes beabsichtigt, als in drei Sätzen die Möglichkeiten der Flöte als Soloinstrument zu zeigen und die Fähigkeiten des großen Virtuosen. David hat eins der dankbarsten Werke der Flötenliteratur geschaffen und außerdem ist eine Schöpfung von hohem musikalischem Wert daraus geworden. In den beiden ersten Sätzen ist jene Einfachheit erreicht, die auch ein modernes Werk unmittelbar zu jedem Aufnahmebereiten sprechen läßt. Der Einfall ist der Ausgangspunkt der Gestaltung. Es ist ein Musizieren ohne Krampf, und es erhält durch den Verzicht auf jegliche Komplizierung einen klassischen Zug. Der 1. Satz in Sonatenform schöpft die schlichten Themen voll aus. Das folgende Thema mit Variationen gibt sich spielerisch. Die Virtuosität wird nicht oberflächlich aufgefaßt, wenn auch mancher Anspruchsvolle an der häufigen Wiederholung des Grundthemas Anstoß nehmen mag. Das an sich ungemein durchsichtig behandelte Orchester begnügt sich bei den Variationen fast nur mit Andeutungen einer Begleitung. Nur ein Meister besonderen Formates wird den Solopart bewältigen können. Carl Bartuzat (Leipzig) erfüllt alle Forderungen mit einer unerhörten Technik und Musikalität. Im abschließenden Rondofinale dringt der Kontrapunktiker David durch. Der Satz ist schwerer als die vorausgehenden und insofern stellt die Abfolge der Sätze das klassische Prinzip auf den Kopf, weil danach ein entspannender Satz den Beschluß zu machen pflegt. Dieser Satz könnte allein für sich ein gewichtiges Werk sein. Hier bildet er den überwiegend besinnlichen Abgesang nach den unbeschwerten anderen. Rosbaud und sein Orchester hatten die für diese Musik notwendige Ruhe und Gleichmäßigkeit — und wir wollen hier sogar einmal die einzigartig diskrete Pauke eigens hervorheben.

Der „Festliche Aufklang" für großes Orchester von Ludwig Lürmann, der für den 1. Weltkongreß für Freizeit und Erholung in Hamburg komponiert wurde, ist ein mit sparsamen Mitteln geformtes, wuchtiges Stück, das seinen durch den Titel bezeichneten Zweck bestens erfüllt. Für die Einleitung von Feiern ist es ein geeignetes Werk, falls ein großes Orchester zur Verfügung steht. — Schließlich erspielte Rosbaud der Variationensuite über eine Lumpensammlermelodie von Werner Trenkner einen verdienten Erfolg. Ein wandlungsfähiges, vielgestaltiges Thema wird jeweils in einem veränderten Charakter vorgeführt, um die Stimmungen des Lumpensammlers zu veranschaulichen, der sich als Philosoph, als König, als Schalk, als Spaßmacher fühlt. Für den Ernst von Trenkners Kunstauffassung ist es bezeichnend, daß er sein Werk in ein Piano sich verlieren läßt; es klingt aus wie ein Traum, fern von aller gesuchten Wirkung und deshalb um so mehr überzeugend.

In demselben Konzert gelangte dann die „Symphonische Musik" von Gustav Geierhaas durch das Städtische und Museumsorchester unter Leitung seines neuen Dirigenten Franz Konwitschny zur Aufführung. Geierhaas gehört zu den angesehenen Münchner Kompositionslehrern.

Die vorliegende Schöpfung vermochte im ersten Satz, einer groß angelegten Chaconne, am unmittelbarsten zu überzeugen. Es ist ein rückwärts gewandter Stil, der durch ein staunenswertes technisches Können getragen wird, der in dem dreisätzigen Werk zum Ausdruck kommt.

Die Kammermusik

Zwei Vormittagkonzerte boten unterschiedliche Kammermusik. An erster Stelle ist das neue Streichquartett des Ostpreußen Otto Besch zu nennen. Es ist bereits in einem Konzert der Preußischen Akademie in Berlin erklungen. Besch ist ein meisterhafter Beherrscher aller Satzkünste. So wagt er den Versuch, einen ersten Satz als Fuge aufzubauen. Neben einer eigenstämmigen Melodik, die sein Schaffen stets auszeichnet, wird seine Musik durch die innere Haltung und durch die Ehrlichkeit des Wollens (das sich nie in den Mitteln vergreift) sympathisch. Die Ausnutzung klanglicher Möglichkeiten innerhalb des Streichquartetts, besonders das Nebeneinander von Pizzikatowirkungen und Streicherpartien, verdient Erwähnung.

Der andere starke Eindruck unter der Kammermusik war das Streichquartett in G von Wilhelm Maler, das aus einem Rondosatz und einer Variationenfolge über ein Thema von Purcell besteht. Auch hier erfreut die Klarheit der Anlage und die phantasievolle Durchführung der Einfälle. — Ein Streichtrio von Hermann Schroeder gibt sich fast zu unbekümmert, um sich im Konzertsaal behaupten zu können, was nicht ausschließt, daß mancher Musikfreund beim häuslichen Musizieren an dem unproblematischen Werk seine Freude haben wird. — Unbeschwerte Einfallsmusik, aber trotzdem Musik mit Substanz ist die Oboensonate von Sigfrid Walther Müller. Sie ist spielerisch auf die Entfaltung des Soloinstruments angelegt und diszipliniert in der Form. — Zu leicht befunden muß das Quartett für Klarinette und Streichtrio von Werner Schrauth werden, das die musikalische Entwicklung ignoriert. Es wird von einem musikantischen Schwunge getragen, der aber nicht über die zeitabgewandte, naive Einstellung des Verfassers hinweghilft.

Unter den aufgeführten Liedern fielen die Goethe-Gesänge von Hermann Simon auf, weil er beispielsweise die „Urworte" für Bariton und Pauken und „Lynceus, den Türmer" für Bariton und Horn gesetzt hat. Gegen eine solche neue Primitivität wehrt sich unser Empfinden. Simon befindet sich hier auf einem Irrweg und er übersieht, daß die Einstimmigkeit in der Kunstmusik im Grunde schon seit der Gregorianik zu Ende ist. Günther Baum trat mit starkem Einsatz für die Gesänge ein. Fred Drissen ersang einer Folge von Liedern von Karl Marx, den „Gesängen vom Tage", einen ehrlichen Erfolg. Hier wird eine Baßstimme mit einem Streichquartett gekoppelt. Es ist eine tiefempfundene Lyrik. Gleichfalls für Singstimme und Streichquartett hat Adolf Pfanner eine Liederfolge geschaffen, die dem Quartett eine größere Aufgabe zuteilt. Hierfür setzte sich Ria Ginster ein. Es ist zu begrüßen, daß eine Liedliteratur entsteht, die unabhängig vom Klavier ist, weil die wenigsten Musizierkreise über ein solches Instrument verfügen, zumal wenn man nicht an ein Zimmer gebunden sein will. Allerdings sind alle diese Versuche noch zu stark in dem individualistischen Lied der versinkenden Epoche befangen. Dadurch wird die Auswirkung von vornherein beschränkt.

Um die Wiedergabe machten sich das Fehse-Quartett und das Lenzewski-Quartett verdient.

Kusterers „Diener zweier Herren"

Über die am Eröffnungstage im Hessischen Landestheater herausgebrachte heitere Oper von Arthur Kusterer „Der Diener zweier Herren" hörte man die Meinung, daß es sich ja nicht um ein Werk aus erster Hand handele, weil die Musik so viele Anklänge an Bekanntes aufweise. Es ist richtig, daß der Einfluß eines Richard Strauß unverkennbar ist, ja, daß auch Puccini aus mancher der spritzigen Szenen hervorlugt. Da wird eine Hauptfrage der zeitgenössischen Musik berührt. Ist es denn eigentlich richtig, daß jeder Tonsetzer die Verpflichtung hat, so zu komponieren wie noch niemand vor ihm? Ist eine Anlehnung an den Stil eines anderen, sind Anklänge etwas von vornherein Verwerfliches? Oder hat sich nicht gerade aus einer ungerechtfertigten Auffassung von Originalität jenes Musikbabel ergeben, das Experiment um jeden Preis, die Musik

in der Retorte, woraus die in diesem Umfange niemals vorher dagewesene Abkehr des Volkes und auch der gebildeten Musikfreunde von dem zeitgenössischen Schaffen schlechthin hervorging! Die Musikwissenschaft hat klargestellt, was Mozart von Zeitgenossen und Vorgängen übernommen hat, und zwar bis in die notengetreue Wiederholung von melodischen Wendungen. Mozart wird deshalb nicht kleiner, denn er hat aus dem, was er vorfand, etwas Neues werden lassen; er hat es mit seinem Geist — der hier der eines begnadeten Genies war — erfüllt. Er tat aber dabei nicht das, was man bei den Neuromantikern so oft trifft, die in steriler Epigonenart nur die äußeren Mittel sehen, ohne fähig zu sein, auch einen Inhalt von sich aus hinzuzutun. So gesehen gewinnt der sympathische Versuch Kusterers immerhin eine gewisse Bedeutung. Im Rahmen seiner Begabung verwertet er die Mittel seiner Vorbilder durchaus selbständig. Die Handlung hält sich an die Vorlage von Goldoni. Aber wesentlich erscheint das Bemühen um eine theaterwirksame Form. Ohne einen Sprung nach rückwärts zu tun und Musiknummern nebeneinanderzustellen, entfernt er sich von dem Typ der Oper mit sinfonisch geführtem Orchester und läßt aus einem denkbar biegsamen Parlando, einem graziösen Sprechgesang (der dem Schauspieler im Sänger unbegrenzte Möglichkeiten gestattet), Liedchen, Tanzformen, Arien und Ensemblesätze herauswachsen. Die große Koloraturarie der Blandia ist ein auf volkstümliche Wirkung berechnetes Seitenstück zur Zerbinetta-Arie von R. Strauß. Der Opernkomponist muß dem Sänger Aufgaben geben, denn die Oper als Kunstform lebt vom Sänger. Die Verkennung dieser Grundtatsache hat viele große Musikerbegabungen kläglich scheitern lassen. Wir sind weit entfernt von einer Überschätzung der soliden musikalischen Hausmannskost, die Kusterer in seiner unterhaltsamen Oper serviert; aber es muß betont werden, daß dieses künstlerisch unbedingt saubere Werk die Aufgabe richtig anpackt und in die Zeit paßt. Die Erstarrung des Opernspielplans ist so weit fortgeschritten, daß man von Werken dieser Art am ehesten eine Auffrischung erwarten kann, nachdem die philosophierenden Opernkomponisten dem Diktator Publikum nicht zu entsprechen scheinen. Unter GMD. Karl Friderich wurde flott musiziert, manchmal nicht aufgelockert genug im Orchestralen. Die Solisten gaben unter der Spielleitung von Bruno Heyn ausgezeichnete Leistungen, an der Spitze Hermann Schmid-Berikoven in der Titelrolle und Susanne Hagen-Heilmann mit ihren halsbrecherischen Koloraturen.

Carl Orffs „Carmina burana"

Im Frankfurter Opernhaus hatte man eine Uraufführung vorbereitet, die der Überlieferung des Hauses entsprechend ein Werk brachte, das Anlaß zu ausgiebiger Diskussion sein wird. Es ist Carl Orffs szenische Kantate „Carmina burana", weltliche Lieder aus der Benediktbeurer Handschrift des 13. Jahrhunderts. Die Liedtexte stehen ohne Verbindung nebeneinander und Orff hat sie im allgemeinen in schlichter Strophenvertonung in Musik gesetzt. Er benutzte dabei keine Melodievorlagen (wie mancher Hörer glaubte), sondern er lehnt sich lediglich in einzelnen Floskeln an Bildungen früherer Zeit an, um im übrigen eine zeitnahe Haltung der Musik anzustreben. Das Werk wirft eine Reihe von Problemen auf.

Da sind zunächst die Liedertexte, die im Mönchslatein und im Deutsch des 13. Jahrhunderts gesungen werden, und von denen niemand etwas verstehen kann. Wer einen gesungenen Text hört, wird sich um das Verständnis der Worte bemühen. Sonst könnte man ja auch chinesisch oder beliebige Vokale singen lassen. Aber es liegt nun einmal in der Natur des Musik genießenden Menschen, daß er wohl ohne Ausnahme mindestens in dieser Richtung den Verstand nicht ausschaltet. Es ist kein überzeugendes Gegenargument, wenn man einwendet, daß in der Oper im allgemeinen nur wenig vom Text verstanden werde, weil es sich da nicht um eine Eigenschaft des Werkes, sondern um eine Frage der Qualität des Theaters handelt. Eine Opernbühne, bei der eine undeutliche Textaussprache Sitte ist, leistet zu wenig. Orff hat seinem Werk den Weg zu einer volkstümlichen Wirkung durch die Unverständlichkeit der Sprache von vornherein versperrt. Gerade der naive Hörer findet den Weg zum Kunstwerk am leichtesten über das Textwort.

Der Musikstil von Orff ist lapidar. Da werden eigentlich nur die Melodien nebeneinander gesetzt. Wiederholung und rhythmische Bindung sind die Elemente der formalen Entwicklung. Die Melodik erinnert vielfach an das Kinderlied. Dann gibt es wieder Stellen, die trotz der bewußten Primitivität unverkennbar Sprößlinge einer Überkultur sind. Man glaubt gelegentlich die ganze Urwüchsigkeit einer elementaren Tonsprache zu hören und an anderer Stelle macht sich eine Jazzstimmung breit.

Den Musiknummern wohnt überwiegend eine erregende Kraft inne. In einer unserer Musikübung artfremden Konsequenz werden rhythmische Elemente durchgehalten. Diese Starrheit gilt uns meist als ein Zeichen exotischer Musikübung. Hier soll sie eine falsch verstandene Rückkehr zu Urelementen des Musizierens darstellen. Heißt solch ein Musizieren nicht die Musikentwicklung gerade um die Epochen zurückzuschrauben, die als Höhepunkte abendländischer Kulturentwicklung gelten müssen?!

Man darf allerdings nicht übersehen, welche Absicht dem Komponisten vorgeschwebt hat. Orff schrieb „weltliche Gesänge für Soli und Chor mit Begleitung von Instrumenten und mit Bildern", die er als stehende Bilder dachte, in der Art einer Laterna magica. In Frankfurt wurde eine Oratorien-Oper daraus, bei der der Chor im Kostüm der Zeit (13. Jahrhundert) links und rechts auf Bänken saß, während im Hintergrund das Rad der Glücksgöttin rollte oder aber dazwischen Szenen von Solisten und Tänzern ausgespielt wurden.

Man erlebte einen interessanten Einzelfall, den man als Kuriosum zur Kenntnis nehmen könnte. Aber anscheinend soll dies nur ein Auftakt sein für eine Musikrichtung ähnlicher Art. Das wäre dann keine Frage der Kunst mehr für uns, sondern eine Angelegenheit der Kulturpolitik und der Weltanschauung. Es bedarf noch der praktischen Erprobung, wie dieses Werk auf ein naives Publikum, auf das Volk wirkt. Es sind Texte der Lebensfreude, in denen vom Frühling, vom Saufen, von den Untugenden der Geistlichen (im 13. Jahrhundert schon!) und in sehr eindeutiger Weise von Liebesdingen gesprochen wird.

Aus der Kantate wurde also im Frankfurter Opernhaus eine oratorische Oper. Das Bühnenbild von Ludwig Sievert war mit unerschöpflicher Phantasie gestaltet. Miniaturen des Mittelalters wurden zum Leben erweckt. Die Trachten in ihren leuchtenden Farben (jedoch nicht historisch stilrein) und der schöne Wechsel der Szene hielten zusammen mit der Spielleitung von Oskar Wälterlin die Aufmerksamkeit ununterbrochen wach. Die Musik hatte in Bertil Wetzelsberger einen ausgezeichneten Anwalt. Die Chöre und die Tanzgruppe standen im Mittelpunkt. Ihre Leistungen verdienen uneingeschränktes Lob. Vorher hatte die Tanzgruppe Gelegenheit, ihr Können in dem Ballett von Hermann Reutter „Die Kirmes von Delft" zu zeigen.

Heerschau europäischer Musik

Das Internationale Musikfest des „Ständigen Rates" in Dresden

Von Richard Litterscheid, Essen

Das diesjährige Internationale Musikfest des Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten, das in der Zeit vom 22. bis 30. Mai in Dresden stattfand, überragte an Wichtigkeit zweifellos die meisten Musikfeste, die in geradezu überstürzender Folge das gegenwärtige deutsche Musikleben ausfüllen. Achtzehn europäische Musiknationen gaben sich bei dieser Gelegenheit ein Stelldichein. In friedlichem Austausch künstlerischer und kulturpolitischer Gedanken begegneten sich namhafte Musikerpersönlichkeiten aller beteiligten Länder. Werke von nicht weniger als 35 Komponisten erklangen vor einer aufmerksamen internationalen Hörerschaft und dienten durch ihre künstlerisch-kulturellen Ausdrucksmittel weit mehr einer wahren Völkerverständigung, als es jemals Pakte und Verhandlungen unter dem Drucke kriegerischer Gewaltmittel tun können.

Ein anderes internationales Musikfest lenkte schon in diesem Jahre die allgemeine Beachtung auf sich: das zeitgenössische Fest in Baden-Baden. Aber das Dresdener Musikfest unterschied sich in vielen wesentlichen Punkten von diesem. Baden-Baden galt in erster Linie der neuen, der zukunftweisenden Musik. Hier wurde versucht, neue Ergebnisse aufzufinden und überzeugend darzustellen. Die Programmwahl geschah unter dem Gesichtspunkt der Erschließung eines zukunftsträchtigen musikalischen Neulandes, sie stand im Zeichen der lebendigen Auseinandersetzung und Klärung. Dresden hielt dagegen ganz und gar im Zeichen geruhsamer Tradition und Bewährung. Hier zeigte sich nichts, was einem Wagnis oder Experiment gleich käme. Zeitgenössische Musik besaß zwar auch hier den Vorrang, aber vorwiegend nur insofern, als die meisten ihrer Schöpfer heute noch leben. Viel mehr als auf die Lösung schwieriger Probleme kam es auf die Beobachtung und Erkenntnis von Bindendem und Trennendem in den verschiedensten nationalmusi-

kalischen Ausdrucksformen an. Da die Werkgrundlage sehr breit gezogen war und zeitlich manches schon dem eisernen Bestand der Geschichte angehörte, vermochten sich die Eindrücke vor dem prüfenden Blick des objektiven Beobachtens leichter und sicherer zu ordnen als die Ergebnisse einiger in Baden-Baden gehörter Werke, über deren Bedeutung erst die weitere Zeitentwicklung Endgültiges aussagen kann. Wichtiger noch als die Erschließung nationaler Eigentümlichkeiten war die Erfassung gültiger, über die Grenzen der Länder und Zeiten hinausreichender Werte.

Viele der aufgeführten Komponisten waren nicht die allerersten musikschöpferischen Vertreter ihrer Nationen, viele ihrer Werke waren nicht Spitzenleistungen in ihrem eigensten Schaffensraum. Aber sie erwiesen sich doch zu einem großen Teil als stark genug, das jeweilige musikalische Wesen ihrer Nation in achtunggebietenden, typischen Formen auszusprechen. Gelegentlich handelte es sich um Werke, denen zu Unrecht eine relativ geringe Aufmerksamkeit gehörte, obgleich sie in ihrer Heimat beliebt und geschätzt sind und gerade dort ihren Sinn vollendet erfüllen mögen. Bekanntlich spricht es nicht gegen den Rang eines Kunstwerkes, wenn es im Ausland keine auffallende Resonanz findet. Ebensowenig sagt der internationale Erfolg einer Schöpfung Genaues und Zuverlässiges über ihren wahren Wert in der völkischen Kultur des Heimatlandes aus. Die Geschichte wird zum Beispiel noch darüber entscheiden müssen, ob dem im wesentlichen nur in Deutschland heimischen Werk Hans Pfitzners die größere Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Tonsprache zukommt oder dem einer wesentlich internationaleren Klangsprache verpflichteten Werk Richard Straußens; und Anton Bruckner ist uns Deutschen auch dann nicht weniger wert als Richard Wagner, wenn sein sinfonisches Werk nicht den Siegeszug über die Grenzen antritt wie Richard Wagners Musikdramen. Die Kennzeichen des Genies sind nicht so sehr an ihre internationale Auswirkung und Anerkennung, als an ihre nationale Bedeutung gebunden. Aber nicht nur Genies bestimmen das Musikleben eines Volkes, sondern auch die innere Kraft einer starken Gefolgschaft. Männer solcher Gefolgschaft waren viele, die in Dresden zu Wort kamen. Damit war das Gesicht des dort abgewickelten internationalen Musikfestes im wesentlichen bestimmt. Wenn bei dieser Gelegenheit das Gefühl einer Übersättigung mit Musik nicht wie bei so vielen ähnlichen Musikfesten auftrat, so war das in erster Linie einer vernünftigen Programmaufteilung zu danken. Trotzdem legte auch dieses Internationale Musikfest wieder einmal die Mahnung nahe, haushälterischer mit Veranstaltungen solcher Art zu sein. Ihre Fülle zieht in diesem Jahre ihre Einmaligkeit und damit ihren festlichen Charakter in Frage. Das Volk droht die Maßstäbe für das Höhepunktliche der Musikfeste zu verlieren. Aber es geht am Ende doch immer um eine innigere Beziehung von Musik und Volk, um eine Steigerung volklicher Musikkultur! Was also als Musikfest weit über die landläufige Musikpflege hinausgreifen und als Krönung empfunden werden soll, muß in sich selbst auch wirklich Höhepunkt sein. Nie kann eine Musikkultur in sogenannter Musikfest-Musik gipfeln, in der Darstellung von Werken, die nur einer lächerlichen Uraufführungsmanie dienen und die dann wieder von der Bildfläche verschwinden, als hätten sie nie existiert. Musikfeste dürfen niemals die letzte Etappe zur Erprobung neuen Musikschaffens sein, sondern einzig und allein die lebendige Musikpflege der Nation in ihrer Ganzheit. Musikfeste als nur eine Art Rechenschaftsbericht über jüngste kompositorische Arbeiten mögen ihre internere, gewiß nützliche, aber vorwiegend fachliche Natur wahren und als sparsam eingesetzte Arbeitstagungen ihre Ergebnisse weiterwirken. Musikfeste als Höhepunkte der gesamten Musikpflege indessen seien schon durch ihre Landläufiges vermeidende Werkauslese wirkliche Feste!

Typisch für die programmliche Haltung des Internationalen Musikfestes in Dresden war die überraschende mittelpunktliche Stellung der „Elektra" von Richard Strauß. Nicht nur äußerlich hielt sie die Mitte des Festverlaufs ein. Weit mehr noch innerlich! Unabhängig von ihrer Inhaltsbedeutung, die heute wie einst scharfem Widerspruch begegnet, stand sie genau zwischen den Werken, zwischen den rückwärtigeren, romantischen Schöpfungen der ältesten Garde und den jüngeren Kompositionen mit wesentlich neuerer Tonsprache und Wesensart. In einer Hinsicht zeigte sie sich selbst schon der Geschichte zugehörig. In anderer Beziehung aber blieb sie doch noch richtunggebender Maßstab: sie war einmal erregender Beweis eines schöpferischen Willens gewesen, der sich von der Vergangenheit zu lösen und der in die Zukunft vorzustoßen suchte. Sie war ein Musterbeispiel sogenannter moderner Musik, und sie ist es angesichts so vieler rückgewandter Werke, die in Dresden musiziert wurden, auch heute noch geblieben. Das will trotz der Pathologie und Blutrünstigkeit ihres Stoffes, der nicht entfernt die Größe der antiken Tragödie erlangt, sehr viel besagen. Es gestattet einen Hinweis auf den überragenden Rang der deutschen Musik neben den musikalischen Gipfelleistungen der anderen Nationen.

Die deutsche Tonkunst der Gegenwart war in Dresden durch nicht weniger als zehn Komponisten eindrucksvoll vertreten. Die virtuose Klang- und Ausdruckskunst Richard Straußens strahlte aus der von Karl Böhm vollendet geleiteten Aufführung der „Elektra" mit Margarethe Bäumer in der Titelrolle wieder. Hans Pfitzners innige Liedkunst spiegelte sich in vier von Maria Cebotari kristallklar vorgetragenen Gesängen, darunter „Ist der Himmel im Lenz ..." und „Immer leiser wird mein Schlummer", mit ihrer feingesponnenen Orchesterbegleitung. Kurt v. Wolfurts edelgeformtes Streichquartett aus einer eigenwüchsigen Nachfolge Max Regers fand in der zerlegenden Wiedergabe des Kniestädt-Quartetts Anklang, wenn auch nicht so viel wie im Vorjahre in der Musikwoche des ADMV. Paul Graeners „Marien-Kantate" bewährte sich in ihrer ausdrucksvollen Sammlung strenger kontrapunktischer und schönklanglich-sanglicher, romantischer Stilelemente. Diesen Vertretern der älteren lebenden Generation standen einige jüngste Komponisten gegenüber: einmal Karl Höller mit seinen der jüngsten Moderne, aber auch ein wenig der geistigen Haltung Rudi Stephans entwachsenen, melodische Linie und barocken Klang verbindenden „Frescobaldi-Variationen", dann Edmund v. Borck mit seinem inhaltlich wesentlich ärmeren und unentschiedeneren Concertino für Flöte und Streichorchester und Rudolf Wagner-Régeny mit seinen intimen, feinsinnigen Liedern, ausgesprochener Ich-Lyrik. Die mittlere Generation sprach durch das virtuos gesetzte und instrumentierte „Ernste Präludium mit heiterer Fuge" von Robert Heger, durch die meisterhaft angelegten, doch wenig scharf profiliert erscheinenden Rokoko-Variationen von Joseph Haas und endlich durch die privaten Gefühlswelten verbundenen, klanglich gleichförmigen Gesänge „Tränen und Trost" des verdienten Dresdener Staatskapellmeisters Kurt Striegler. Unter allen diesen deutschen Komponisten, für deren Werke sich übrigens auch die Sängerinnen Marta Rohs, Helene Jung, der Flötist Fritz Rucker und die Dirigenten Paul van Kempen und Karl Böhm mit ausgezeichneten Leistungen einsetzten, war Höller (Jahrgang 1907) der Jüngste. Gemeinsam mit dem gleichaltrigen, begabten und auch geistesverwandten Holländer Henk Badings vertrat er die jüngste Moderne mit allen Merkmalen wirklich vorstoßender und nicht bloß die Vergangenheit wiederholender Schaffenskraft.

Naturgemäß beanspruchten die nordländischen Vertreter bei den deutschen Hörern die lebhafteste Aufmerksamkeit. So erwarb sich der junge Isländer Jón Leifs mit vier Sätzen seiner nah an überliefertem Volksmusikgut haltenden, herb-strengen Island-Kantate allgemeine Sympathie. Aber auch der in große Architektur und Klangkraft strebenden Passacaglia des Norwegers Ludwig Irgens Jensen eigneten ausgesprochen nordländische Wesenszüge, mehr als die programmusikalisch gebundene, klangvolle Chorballade „Der Barde" des Schweden Kurt Atterberg und die zwischen privaten und objektiveren Gefühlsschilderungen stehende „Schären-Saga" des Schweden Hugo Alfvén. Noch stärkere Bindungen der nationalen Tonsprache an die deutsche Musik äußerten die beiden von Peder Gram liebevoll dirigierten Tonsätze Ouvertüre zu „Maskerade" und die Dichtung „Sagentraum" von Karl Nielsen. Wesentlich eigenwüchsiger gaben sich die Werke zweier Finnen, die ernste und gedankenreiche Sinfonie op. 55 von L. Madetoja und die nicht weniger finnische Seelenhaltung aussprechende, herbe, aufschwungreiche Cellosonate von Yrjö Kilpinen (mit der vorzüglich spielenden Gattin des Komponisten am Flügel). England war dagegen viel weniger typisch und überzeugend mit dem von dem ausgezeichneten Geiger Jan Dahmen interpretierten Intermezzo concertante „Mondpfade", fast salonhafter Stimmungsmusik, von Herbert Bredford vertreten. Für Belgien sprach der junge Oscar van Hemel mit einer stark in atonale Dissonanzbereiche vorstoßenden, aber nicht überzeugend organisch wirkenden Violinsonate. Holland entsandte dagegen in dem jungen Henk Badings eine offenkundig starke Begabung; seine ideenreich durchgeführten Symphonischen Variationen offenbarten zwar einen noch etwas ungezügelten Klangsinn, aber auch starke geistige Formkraft.

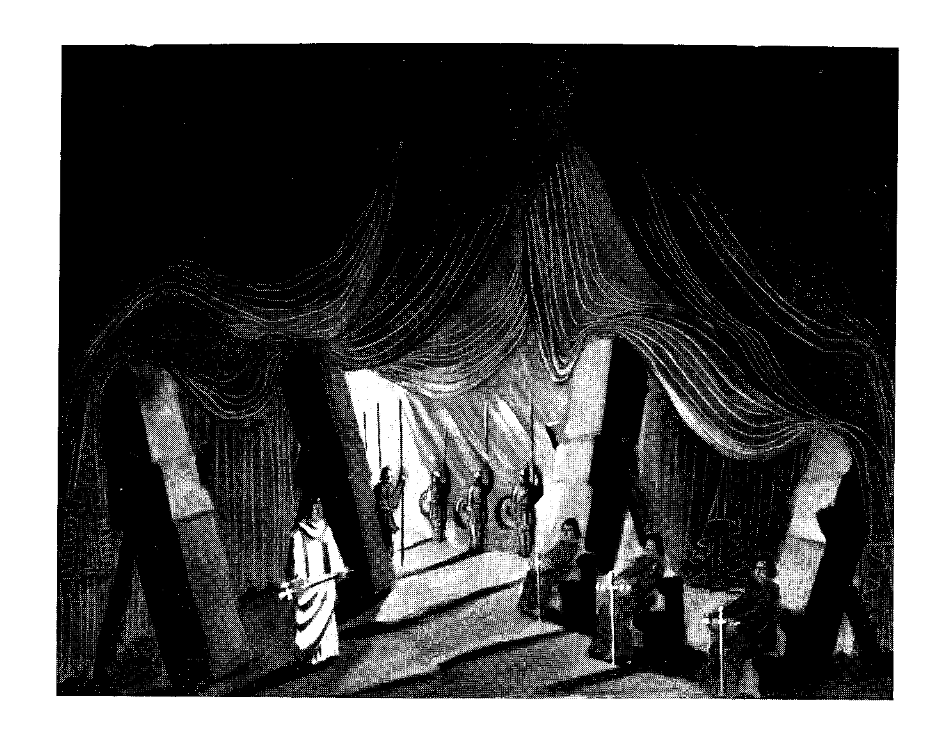
Der deutschen Musik nahe und innig verwandt zeigten sich die Werke dreier Österreicher und eines Schweizers. Der letztere, Othmar Schoeck, kam mit der jüngst erst in Dresden uraufgeführten, anspruchsvollen Oper „Massimilla Doni" eindrucksvoll zu Wort, mit einer Schöpfung, deren Ausdrucksmittel und geistige Kraft ganz nach Deutschland tendieren. Für den weichen, klanglich eingebetteten Liedstil des Österreichers Joseph Marx waren in dem Zyklus „Verklärtes Jahr", den Karl Schmitt-Walter ausdrucksvoll wiedergab, einige treffende Beispiele gewählt worden. Eigenbrötlerisch gab sich Ernst Ludwig mit einem Streichquartett in A, bewußt einer bestimmten Stilhaltung ausweichend, aber dadurch nicht zu neuen, sondern alten, etwas wahllos anklingenden, romantischen Ausdrucksformen gelangend. Der dritte Österreicher war der fast sagenhafte Komponist des rührseligen „Evangelimann" Wilhelm

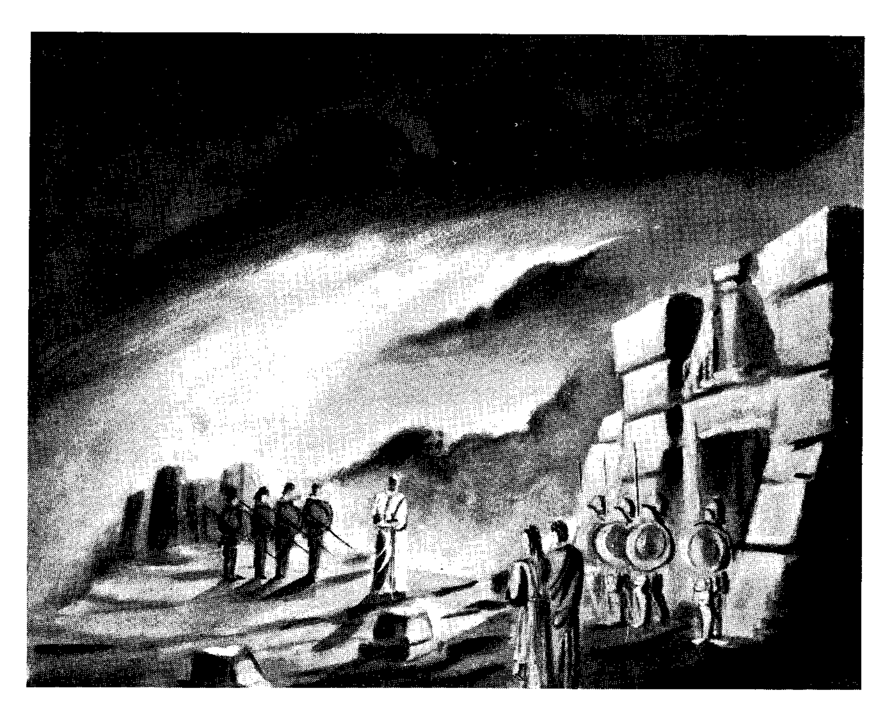
Neuer Gestaltungswille im Bühnenbild der deutschen Operntheater



Bühnenbild aus der Erstaufführung von Wolff-Ferraris „Il Campiello“
im Deutschen Opernhaus Berlin
Entwurf von Benno von Arent

„Fidelio“ in Gera. Das Schlußbild der von Intendant Friedrich Siems gestalteten Neueinstudierung
im Reußischen Theater





Im Düsseldorfer Opernhaus erlebte Händels Oper „Radamisto" eine Auferstehung.
Die Bühnenbilder schuf Paul Walter. Die Spielleitung hatte Hubert Franz.

Kienzl, der sich in einigen jugendlich anmutenden, von Marta Fuchs verinnerlicht vorgetragenen Liedern als Nachfahr des größeren Johannes Brahms bekannte. Merkwürdig verwandt empfand man Lieder seines Generationsgenossen Christian Sinding, des Norwegers, der in den von Arno Schellenberg vermittelten Sätzen ebenso der deutschen Liedromantik, allerdings mehr der Gesangsweise Richard Wagners, verpflichtet schien.
Die große Klangkunst des Franzosen Claude Debussy, die mit den beiden, von Böhm wundervoll differenziert dargebotenen „Nocturnes" beschworen wurde, überragte alle anderen Beispiele romanischer Musik, die in Dresden erklangen. Jean Riviers „Ouverture pour une Operette imaginaire" gab sich als klangfreudiges, spielerisches Beispiel des heute herrschenden französischen Musizierstils. Wesentlich eigener und reifer war die „Sinfonia in quattro tempi" des Italieners G. Francesco Malipiero, ein durch seine volkstümliche Melodik und frische, tänzerische Rhythmik reizvolles Gegenstück zu der weit mehr in der Nachbarschaft Debussys entstandenen lyrischen fünften Sinfonie, die in diesem Jahre in Baden-Baden erklang. Südliche Lebendigkeit und Spritzigkeit wirkte in Adriano Lualdis Ouvertüre zu „Le furie d'Arlecchino", während als Beispiel nordischen Wesens in der italienischen Musik Verdis dramatische Oper „Macbeth" dem Festprogramm eingefügt war.
Für Polen sprach nicht eine so anerkannte Begabung wie der jüngst verstorbene Szymanowsky, sondern Ludomir v. Rozicky, der in seinem Streichquartett nicht so stark zu wirken vermag wie in seinen Opern. Ähnlich war es mit dem Tschechen Boleslaw Vomácka, dessen Violinsonate nur als ein beiläufiges Zeugnis für die Urkraft böhmischen Musikantentums zu nehmen war. Typischer war das an feurigen Temperamentsentladungen reiche, virtuose Klavierkonzert des Jugoslawen Bozidar Kunc, das von ihm selbst mit bemerkenswerter Technik gespielt wurde. Zwischen Volks- und Unterhaltungsmusik bester Art stand eine mitreißende „Bulgarische Rhapsodie" des Bulgaren Pantscho Wladigeroff. Die eigenwillige Art des Ungarn Béla Bartók, der in seinem einzelgängerischen Schaffen immer wieder nach neuen Formen des Ausgleichs zwischen urtümlich Volkhaftem und überlegt Geistigem strebt, äußerte sich in dem satztechnisch virtuos angelegten und vom Jan-Dahmen-Quartett vorzüglich gespielten 2. Streichquartett.
Der besondere Dank der versammelten Hörer gebührte der Sächsischen Staatskapelle unter ihrem schlagtechnisch vorzüglichen, urmusikantischen und ungemein temperamentvollen Leiter Karl Böhm, dem vortrefflichen Ensemble der Oper, der Dresdener Philharmonie mit ihrem energischen (mit der Ungunst schlechter akustischer Verhältnisse im Widerstreit liegenden) Dirigenten Paul van Kempen und nicht zuletzt dem in der Stille wirkenden und für das Programm verantwortlichen deutschen Delegierten im Ständigen Rat Emil Nikolaus v. Reznicek. Wer im übrigen erwartet hatte, daß über die Situation schöner Geselligkeit hinaus in besonderen Sitzungen bemerkenswerte Ergebnisse erzielt wurden, mußte sich getäuscht sehen. Es blieb alles bei mannigfachen Aussprachen und einigen Vorschlägen, die, soweit sie Deutschland angehen, in nächster Zeit den entsprechenden Stellen vorgetragen werden sollen.

Der Rundfunk als Erziehungsmittel für das Publikum

Von Hans Rosbaud, Frankfurt a. Main.*)

Es entsteht zuerst die Aufgabe, über die Besonderheiten dieses neuen Instrumentes, das Rundfunk heißt, zu sprechen; denn wenn wir seine Eigenart erkannt haben, werden wir auch in der Lage sein, ihn als Mittel der Erziehung des Publikums richtig anzuwenden. Da ergibt sich als erstes der Umstand, daß bei dem Rundfunk und seiner Arbeit, bei den Sendungen also, ein Moment vollkommen fehlt, dessen Vorhandensein bei der bisher gebräuchlichen Musikübung so selbstverständlich war, daß wir erst dann darauf aufmerksam wurden, als es plötzlich nicht mehr da war: das visuelle Moment, das, was wir neben dem Hören auch noch mit unseren Augen sehen und empfinden. Diese Eigenart des Rundfunks betrifft beide Teile: Der Ausführende im Rundfunkt sieht kein Publikum vor sich — und der Rundfunkhörer lauscht den Tönen, die

*) Der Beitrag des Musikalischen Leiters des Reichsenders Frankfurt a. Main bildet den wesentlichen Teil seines Vortrages im Rahmen des Musikkongresses in Florenz, über den im Juni-Heft unserer Zeitschrift berichtet wurde. Rosbaud hat seinen Vortrag in italienischer Sprache gehalten.

ihm aus dem Lautsprecher entgegenkommen, ohne seinen akkustischen Eindruck durch irgendeine visuelle Beobachtung unterstützen zu können. Man hat in diesem Zusammenhange immer davon gesprochen, daß der Rundfunk eine unpersönliche Angelegenheit sei, da jeder unmittelbare Kontakt zwischen den Ausführenden und den Aufnehmenden fehle. Daraus entsteht sehr häufig die Frage, ob es für den Ausführenden einen großen Unterschied bedeute, in einem öffentlichen Konzertsaal vor Publikum oder im Rundfunk nur vor dem Mikrophon zu musizieren. Ich habe darauf immer antworten müssen, daß mich diese Frage erst in zweiter Linie interessiert. Abgesehen davon, daß der unsichtbare Zuhörerkreis des Rundfunks ja schließlich auch Publikum ist, wahrscheinlich ein zahlenmäßig viel größeres als das eines öffentlichen Konzertsaales, so nimmt bei dem Beginn eines Musikstückes das Werk so sehr gefangen, daß der Gedanke an das anwesende oder unsichtbare Publikum kaum stark beeinflußt. Gewiß, es gibt wohl keinen Künstler, der für das Mitgehen und die Beifallsbezeugungen eines Publikums nicht empfänglich und dankbar wäre. Es scheint mir jedoch am Wesentlichen vorüberzugehen, wenn behauptet wird, daß eine wirklich inspirierte Leistung n u r durch eine Wechselwirkung zwischen Publikum und Künstler möglich wäre. Der Künstler, der nur dem Werk dient und sich mit aller Hingabe ihm widmet, müßte von dieser Aufgabe so erfüllt sein, daß die genannten Unterschiede für ihn nicht maßgebend ins Gewicht fallen dürften.

Wir müssen also feststellen, daß diese Besonderheit des Rundfunks eine wichtige Wirkung allgemeiner Art mit sich bringt: es bleibt für Äußerlichkeiten sowohl auf seiten der Ausführenden wie auf seiten des Publikums kein Raum mehr. Sowohl die Wiedergabe, wie auch die Aufnahme des Gehörten werden sachlicher, sie können und müssen sich mehr als sonst auf das Wesentliche beschränken. Und gerade daraus erwächst auf seiten des Rundfunks eine besondere Verpflichtung, die in der Hauptsache die Programmbildung wie auch die Ausführung des Gebotenen betrifft.

Es würde zu weit führen, wenn wir hier auf technische Einzelheiten des Rundfunksendens eingingen. Es genügt, an den oft gemachten Vergleich zu erinnern, der dem Mikrophon auf akustischem Gebiete eine ähnliche Wirkung zuschreibt wie der photographischen Platte auf optischem. Beide, die photographische Platte wie das Mikrophon sind absolut wahr, sie sind daher unbestechlich und — führen wir diesen Gedankengang noch weiter fort — unbarmherzig. Wie oft haben wir es erlebt, daß der hochgewölbte Raum eines Theaters oder die räumlichen Dimensionen eines Konzertsaales oder auch nur die Abmessungen eines größeren Zimmers, Nebengeräusche, kleine Unebenheiten, Ungenauigkeiten, Trübungen in der Tongebung absorbieren, vertuschen, milde und weniger störend machen, wobei wir hinzufügen müssen, daß unsere Aufmerksamkeit in solcher Umgebung sehr häufig noch durch optische Eindrücke abgelenkt wird.

Und wie unerbittlich klar und getreu zeichnet demgegenüber das Mikrophon! Alles ist zu hören, jede kleinste Entgleisung, wobei auch das Ohr des Hörers kritischer ist. Also: Diese Besonderheit des Rundfunks legt den Ausführenden zu allererst die Verpflichtung auf, auf eine stetige Erhöhung ihrer Leistung und auf eine ununterbrochene Steigerung der Qualität in der Ausführung ihrer Sendungen bedacht zu sein.

Man könnte hier mit Recht bereits von einem wichtigen Mittel der Erziehung sprechen; allerdings bezieht sich in diesem Zusammenhang die Erziehung durch den Rundfunk nicht auf jenes Objekt, das in dem Thema unseres Referats genannt wird, auf das Publikum nämlich, sondern auf die Rundfunk-Ausführenden selbst. Doch warum sollten diese nicht auch erzogen werden?

Nun die Programmbildung: Da wir nicht zu diktatorisch vorgehen wollen, möchten wir dem Publikum vor unserer eigenen Stellungnahme zum mindesten einmal gestatten, uns seine Wünsche an das Programm des Rundfunks mitzuteilen. Wir wollen dann prüfen, ob und wieweit wir sie erfüllen können und wollen, wenn wir es uns zur Aufgabe gestellt haben, eine verantwortungsbewußte Programm-Politik zu betreiben.

Welches sind die Wünsche des Publikums, und was verlangt das Publikum vom Rundfunk?

Unterhaltung und Zerstreuung;
Anregung, Erweckung des Interesses;
Erbauung und Erhebung, künstlerische und seelische Erlebnisse.

Unterhaltung und Zerstreuung sind notwendig und wichtig. Die große Masse des Publikums hat ein Anrecht darauf, nach den Mühen des Tages durch den Rundfunk Unterhaltung, Ablenkung und Erholung zu finden. Ein großer Teil des Rundfunk-Programms wird sich daher mit der Befriedigung dieser Programmwünsche zu beschäftigen haben. Doch leider ist auf diesem Gebiet die Nachfrage z. Zt. noch wesentlich größer als das Angebot. Es besteht daher, besonders in Deutschland, wo der Rundfunk von 6.00 Uhr morgens bis 2.00 Uhr nachts, also 20 Stunden pro Tag sendet, die Sorge der Programmbildner

in der Schaffnug eines genügend großen Vorrates an guter und brauchbarer Unterhaltungsmusik. Erfreulicherweise ist in letzter Zeit in diesen Bestrebungen manches geschehen. Eine Anzahl rühriger Verlage hat Aufträge erteilt, so daß man jetzt bereits feststellen kann, daß neben der alten und bewährten, leider schon etwas verbrauchten Unterhaltungs-Literatur eine neue im Entstehen begriffen ist, die als Gebrauchsmusik auch höheren Ansprüchen genügt.

Wenn sich aus diesen Ausführungen ergibt, daß wir eine bestimmte leichte, zerstreuende und unterhaltende Musik wünschen, die sich auch künstlerisch rechtfertigen läßt, so kann man daraus wohl ohne weiteres schließen, daß wir aus diesen Unterhaltungs-Programmen alles Minderwertige ausgeschaltet wissen möchten.

Dach damit ist es allein noch nicht getan. Wir müssen darüber hinaus aktiver, aufklärend und bewußt wirken. Und hier finden wir den Rundfunk in einer Rolle, in der er berufen ist, als Mittel der Erziehung des Publikums Wichtiges zu leisten.

Zur besseren Verdeutlichung seien einige praktische Beispiele erwähnt und geschildert, die im Reichssender Frankfurt auf diesem Gebiet mit viel Erfolg zur Ausführung gelangt sind.

Dieser Sender pflegt von Zeit zu Zeit Sendungen polemischen Inhaltes in sein Programm aufzunehmen, die dem Publikum durch Beispiel und Gegenbeispiel in künstlerischen Dingen gleichsam einen kritischen Spiegel vorhalten. Nichts kann z. B. für die Geschmacksbildung und für die Urteilskraft eines breiten Publikums verderblicher sein, als wenn ihm unter dem Deckmantel sogenannter Kunst Verfälschungen, Verzerrungen und Entstellungen von Tatsachen und Charakteren vorgesetzt werden. Leider gibt es zahlreiche Machwerke, die sich in skrupelloser Weise solcher Praktiken bedienen.

Eine Sendung des Frankfurter Senders hat sich damit befaßt und eine Anzahl historischer Gestalten in ihrem Handeln und Fühlen ihren Gegenbildern gegenübergestellt, wie sie als „Helden" von Operetten und musikalischen Revuen auftreten. Wohlgemerkt: Es liegt uns nicht daran, das, was man unter dichterischer Freiheit (licenzia poetica) versteht, anzugreifen oder von Bühnenwerken eine minutiöse Wiedergabe historischen Details zu fordern. Wir müssen aber in solchen Sendungen unsere Stimme erheben und „Dichtung" und Wahrheit klar sondern, wenn aus dem Goethe des Wilhelm Meister und des Faust eine süßliche, sentimentale und verlogene Operettentenor-Figur gemacht wird, die sich ihre Texte aus wahllos zusammengestoppelten und verstümmelten Bruchstücken herrlicher Goethescher Lyrik „entleiht" — oder wenn der unsterbliche Franz Schubert als verschwommene und unwahre Operetten-Figur auf die Bühne tritt und noch die Ehre hat, seine herrlichen Melodien der Willkür seiner „Bearbeiter" zur Verfügung zu stellen.

Ein weitere Sendung dieser Art benannte sich „Original und Bearbeitung". Auch hier galt es, an Hand von Beispiel und Gegenbeispiel die Hörerschaft auf den Unterschied zwischen einer wirklich schöpferischen Bearbeitung und ihrem Gegenteil aufmerksam zu machen. Wenn Franz Liszt oder Ferruccio Busoni in kongenialer Weise Bearbeitungen ausführen und damit außerdem noch eine kulturelle Aufgabe erfüllen, so sind um so mehr alle jene Machwerke zu verwerfen, mit denen sich Nichtskönner an Meisterwerken der Literatur vergreifen. Ungezählte Beispiele aus der täglichen Praxis könnten angeführt werden. (Diese Beispiele lassen sich nach Belieben vermehren.)

Daraus ergibt sich schon, daß solche Sendungen nicht nur den akademischen Zweck irgendeiner Textkritik erfüllen, sondern stark und aktiv eben in die tägliche Praxis einzugreifen suchen. Damit wird der Rundfunk auf diesem Gebiet ein wichtiges Mittel zur Erziehung und Bildung von Geschmack- und Stilgefühl des Publikums.

Zur Ausführung dieser Aufgaben tritt — wie schon angedeutet wurde — zu den Sendungen des Rundfunks das Wort hinzu. Dazu bedarf es allerdings eines besonderen Geschickes, denn die Forderung lautet: nicht dozierend, nicht lehrhaft und langweilig, aber auch wieder nicht so populär im schlechten Sinn des Wortes, daß sich der Zuhörer bei einigen Ansprüchen abgestoßen fühlt.

Hat eine solche Verbindung von Beispiel und Gegenbeispiel mit dem geschickt hinzugefügten gesprochenen Wort eine gewisse polemische Absicht erfüllt und aufklärend gewirkt, so kann die Verbindung von Wort und Ton auch in positiverer Weise eingesetzt werden. Nicht mehr Aufklärung, sondern Belehrung und Unterweisung wird der Rundfunk dann bieten und damit auf einem anderen Gebiete ein Mittel der Erziehung für das Publikum werden.

Auch hier sei es gestattet, auf Beispiele hinzuweisen, die vom Reichssender Frankfurt ausgeführt worden sind: Ein Zyklus von ungefähr 25 Sendungen hat dem Hörer an Hand klingender Beispiele die Instrumente des Orchesters vorgeführt oder ihn in einer anderen Sendereihe mit musikalischen Grundbegriffen bekanntgemacht. Diese Sendungen in Verbindung mit zahlreichen Einführungen, Erklärungen und Hinweisen

verfolgen den Zweck, dem Hörer durch Vermittlung gewisser Detail-Kenntnisse an den Sendungen selbst stärker zu interessieren und ihn zu einem besseren Zuhörer zu machen, kurzum zu versuchen, ihn aus seiner bloß aufzunehmenden Rolle herauszuführen und zu aktivieren.

Diese Programmpolitik beschränkt sich schließlich nicht mehr nur auf das Verhältnis zwischen Rundfunk und Hörer, sondern ist bemüht, den Hörer zu einer eigenen musikalischen Betätigung anzuregen. Die eigene Beschäftigung des Laien mit Musik ist unter der Bezeichnung „Hausmusik" bekannt.

Sicher trifft es zu, daß das musikalische Niveau eines Volkes nicht allein an der Zahl der Abonnements für Konzerte und Opernhäuser zu erkennen ist, sondern an seiner aktiven Beschäftigung mit Musik und an ihrer Pflege in seinen eigenen Reihen.

Und gerade auf diesem Gebiet kann der Rundfunk durch seine Mittel einen wesentlichen Beitrag zur Erziehung des Publikums leisten, dadurch, daß er

durch eigene Sendungen solcher Art die Anregung zum häuslichen Musizieren gibt, geeignete Literatur mitteilt und allen diesen Bestrebungen mit Rat und Tat zur Seite steht;

daß er von Zeit zu Zeit Kreise aus dem Publikum zur aktiven Mitwirkung in seinem Programm heranzieht, die sich als Laien mit Musik befassen, soweit ihre Leistungen natürlich künstlerischen Anforderungen genügen.

Wenn der Rundfunk hier anregend und fördernd wirkt, so bedarf es auch auf einem anderen Gebiet seiner konsequenten Führung, um das Publikum zu jenem Maß von Verständnis zu erziehen, das notwendig ist, um eine bewußte Pflege der zeitgenössischen Musik zu betreiben. Gestehen wir es ein: zeitgenössische Musik war nirgends und zu keinen Zeiten übermäßig beliebt: so ist sie auch im Rundfunkprogramm von seiten der Hörer nicht immer sehr erwünscht. Eine gewisse Bequemlichkeit und eine stark konservative Einstellung ist daran schuld, die leider oft genug von einer ziemlichen Verständnislosigkeit der eigenen Fach-Kollegen gegenüber dem Neuen unterstützt wird. Wäre es sonst möglich, daß sich Beethoven, Wagner, Verdi, Puccini, Richard Strauß und viele andere oft schärfste Ablehnung ihrer Werke gefallen lassen mußten? Die Absicht, es in der Beurteilung unserer Zeitgenossen unseren Vorfahren nicht gleich zu tun, ist lobenswert. Aber damit allein ist noch nicht alles geschehen. Es gilt, für die Musik unserer Tage stärker und bewußter einzutreten, und dies ist nur durch Aufführungen der Werke möglich.

Hier hat der Rundfunk eine große und wichtige Aufgabe zu erfüllen, zuerst gegenüber den Komponisten, dann aber auch gegenüber dem Publikum, das seine teilweise ablehnende Stellung aufgeben muß. Dazu trägt allerdings auch die Art und Weise viel bei, in der moderne Musik dem Publikum vorgesetzt wird. Es sei gestattet, einige Ratschläge aus der Praxis zu geben:

nicht die gelegentliche Veranstaltung größerer mehrstündiger Sendungen mit moderner Musik tut not, sondern eine unauffällige, dafür aber stetige Pflege. Es gibt im Rahmen des Rundfunkprogramms Gelegenheiten genug, die die geschickte Unterbringung moderner Werke gestatten. Man vergleiche daraufhin einmal das Programm gewisser Sender, und man wird erstaunt sein, wie stark und vielseitig diese Aufgabe erfüllt werden kann, ohne daß dadurch andere Verpflichtungen vernachlässigt werden.

Haben wir die Wünsche des Publikums auf dem Gebiete der Unterhaltungsmusik zu erfüllen versucht und in die richtigen Bahnen gelenkt, wobei die Führung und Initiative uns überlassen bleiben — haben wir durch die verschiedenartige Verbindung von Ton und Wort unsere Hörerschaft angeregt, belehrt, zur eigenen Mitarbeit herangezogen und von Vorurteilen befreit, so kommen wir jetzt zu dem letzten Programmpunkt und zu dem an dritter Stelle mitgeteilten Wunsch des Publikums: zur Forderung nach Sendungen, die Erbauung und Erhebung, künstlerische und seelische Erlebnisse vermitteln sollen.

Und hier können wir uns kurz fassen. Wer das Echo kennt, das ein Beethoven- oder Bruckner-Zyklus, die Übertragung Bayreuther Festspiele oder die Wiedergabe von Scala-Aufführungen und ähnlichen festlichen Veranstaltungen bei den Hörern hervorruft, der wird die außerordentliche Bedeutung des Rundfunks verstehen, der auf dem Gebiete der Kunst Zeit und Raum überbrückt hat und die Menschen an großen Ereignissen im Leben der Kunst teilnehmen läßt, ihnen so Erbauung und Erhebung, künstlerische und seelische Erlebnisse und eine Weitung des Blickes vermittelt, um auf diese Weise in idealstem Sinne des Wortes ein Mittel der Erziehung zur Kunst zu werden.

Die Fragen der zeitgenössischen Musikbeurteilung

Von Kurt Herbst, Berlin.

Die Beurteilung der zeitgenössischen Musik hat ihrer jeweiligen Gegenwart stets Schwierigkeiten bereitet, und wenn wir den Kampf der Meinungen durch viele Zeiten verfolgen, so möchte es scheinen, als habe erst die Zukunft über die Richtigkeit und Unrichtigkeit der einzelnen Auffassungen entschieden. In diesem Sinne beruft sich auch heute mancher Musiker auf die „historische Erfahrung", wenn er erklärt, man müsse die Beurteilung des zeitgenössischen Musikschaffens der zukünftigen Entwicklung überlassen. Er sieht seine Auffassung angeblich sogar in dem sog. Kritikverbot bestätigt und glaubt, daß die nunmehr geltende „Musikbeschreibung" die Fragen der zeitgenössischen Musikbeurteilung ablösen müsse.

Um hieran gleich anzuknüpfen, so war es selbstredend eine sehr fördernde Entscheidung, gegen ein in sich verselbständigtes Kritisieren einzugreifen. Denn da, wo noch nicht einmal die Fachwelt über die Einsetzung bestimmter Beurteilungsmaßstäbe einig ist, kann sich eine solche Unentschiedenheit der Auffassungen nur als Vorurteil gegen das eigentliche Kunst-, bzw. Musikerleben auswirken. Wenn aber nun jemand vermutet, die Form der Musikbeschreibung sei eine indirekte Anerkennung dieser Urteilsbeschränkung und verlange deshalb lediglich die Darstellung des persönlichen Erlebniseindrucks, so ist dies ein grobes Mißverständnis: Ein Musikurteil soll ja nicht ein persönliches Musikerlebnis umschreiben, sondern soll das persönliche Musikerleben „nur" zur Unterlage nehmen, um die musikalischen Eigenschaften und Besonderheiten des vorgetragenen Musikstücks festzustellen. Dazu müssen aber vorher die Beschreibungsmittel, also die einzelnen musikalischen Kennzeichen und Eigenschaften als solche in ihrer ideellen Bedeutung für das Wesen und die Struktur aller Musik feststehen und nach jeder Seite hin musikalisch klar erkennbar sein.

Diese Forderung läuft nicht, wie man es manchmal gar so gern abtun möchte, auf einen „Streit um Worte und Begriffe" hinaus. Im Gegenteil: Ein „Wortbegriff", beispielsweise „Dominante" ist eben nur ein Begriff von der Dominante und niemals die Dominante selbst. Weil es aber vielerlei und sogar sehr unterschiedliche Gestaltungen der Dominante gibt, müssen wir bei jeder dominantischen Klanggestaltung auf das Wesen der Dominante selbst zurückgreifen, so, wie sie für den Sinn aller Musik notwendig ist und nun als ein musikalisches Wesensmerkmal auch für alle Musikstücke zu gelten hat. Man kann sogar, um den Kernpunkt an dieser Stelle noch schärfer hervorzuheben, das Wort „Dominante" durch eine andere Bezeichnung ersetzen. Wichtig ist nur, daß wir uns anläßlich dieser und aller anderen grundlegenden Musikmerkmale über den Sinn und den Zusammenhang aller Musik und musikalischen Vorgänge im klaren sind. Denn ohne diese systematische Klarheit verfehlt selbst die schlichteste Musikbeschreibung ihren fördernden Zweck, was im gleichen Sinne für die Selbstkontrolle der musikalischen Praxis gilt. Wenn so kürzlich — und zweifellos in Anerkennung der herrschenden Unklarheit — „neue, verständliche Musikbegriffe" gewünscht wurden, so möchten wir zunächst einmal für eine Verständlichkeit der Begriffsbedeutung eintreten. Das Beispiel der Dominante kann dies noch weiter verdeutlichen:

Wir wissen, daß der musikalische Vorgang vorwiegend auf einer, unserem Wesen entsprechenden Abfolge von Spannung und Entspannung beruht und daß wir in der Musik den Funktionsklang der Spannung in bestimmten Zusammenhängen sinngemäß als „Dominante" bezeichnen, und zwar mit der grundlegenden Feststelung, daß es danach für uns keine Musik ohne einen Dominantklang gibt. Will ich daher die „dominantischen" Stellen eines Musikstückes aus irgendwelchen Gründen richtig beschreiben, so muß ich vorher den Sinn dieser für alle Musik notwendigen Dominante beherrschen, um danach, wie eben gesagt, in jedem einzelnen Musikstück den dominantischen Vorgang erkennen und richtig beschreiben zu können. Ganz falsch wäre es aber (— und ist es auch! —) statt dessen von einer stilistisch besonderen Klanggestaltung, beispielsweise von der klassischen Dominantenform auszugehen, demzufolge den Begriff vom Wesen der musikalischen Dominante mit dieser klassischen Gestaltungsform ohneweiteres gleichzusetzen und nun zu behaupten, es gäbe keine Musik ohne diese klassisch gestaltete Dominantenform. Wohl finde ich das Wesen der für alle Musik notwendigen Dominante in der klassischen Musik vorbildlich dargestellt und sehe es hier bestätigt, daß alle Musik und jeder Musikstil unserer kulturbedingten Auffassung vom Wesen der Musik und ihren allgemein-notwendigen Grund- oder Wesensmerkmalen entsprechen sollen. Umgekehrt aber ist die-

ses Wesen der Musik keineswegs an einzelne Stilbildungen gebunden, sondern stellt nur das „ideelle Wissensgebiet", mit anderen Worten: den musikalisch-geistigen Maßstab dar, mit dessen Hilfe wir uns in allen musikalischen Stilbildungen und Entwicklungsmöglichkeiten richtig orientieren können. Dies gilt somit auch für die Beurteilung der zeitgenössischen Musik, wobei uns dann lediglich noch die Aufgabe übrigbleibt, die einzelnen musikalischen Grundmerkmale in eine eingehende Beziehung zur zeitgenössischen Musikgestaltung zu bringen.

Jedoch sind damit keineswegs alle Gesichtspunkte einer zeitgenössischen Musikbeurteilung aufgezählt. Denn noch geht aus dem bisher Gesagten das Zwingende der großen klanglichen Veränderungen nicht hervor:

Es gibt keine Musik, die nicht neu ist oder einmal in ihrer Stilart neu war. Wiederum gibt es (ideell gesehen) keine Musikwerke, die nicht dem entsprechen, was wir unter dem Wesen der Musik zu verstehen haben; denn wir verteilen die Bezeichnung „Musik" nicht wahllos, sondern mit Hilfe unseres grundlegenden Musikempfindens.

Diese Musikbetrachtung von einem übergeordneten und Alles umfassenden Standpunkt aus widerspricht zunächst unserem Gefühl: Wir lernen ja nicht das Wesen der Musik mit allen musikalischen Eigenschaften kennen, sondern einen Kreis bestimmter Musikstücke, in dem wir aufwachsen und unser angeborener Klangsinn entsprechend beeinflußt wird. Wir verbinden uns mit den Tonbeziehungen und Intervallverhältnissen der gegenwärtig geltenden Musikstile und pflichten den betreffenden Ausdrucksformen der Dissonanz- und Konsonanzverhältnisse so bei, als seien ausschließlich diese für uns maßgebend. Kommt aber dennoch eine Änderung dieser Klangverhältnisse, dann sprechen wir von einer anderen oder neuen Musik. Dies ist eine durchaus natürliche Betrachtungsweise, die an das musikalische Material gebunden ist, das unsere Vorstellungen von der Musik grundlegend, d. h. von Jugend an beeinflußt hat.

Doch selbst innerhalb des engsten Stilkreises gibt es musikalische Unterschiede und Veränderungen, die so groß sind, daß sich jedes einzelne Musikstück mehr oder weniger vom anderen abhebt. Innerhalb ein und desselben Stilkreises beruhen aber diese Unterschiede erfahrungsgemäß nicht so sehr auf einer Verschiebung der musikalischen Wesensmerkmale (— dies wäre beispielsweise eine Änderung der Klangbeziehungen oder des melodischen und harmonischen Grundverhältnisses usf. —) als vielmehr auf der Gestaltung der einzelnen Stücke nach der formalen Seite hin, nach der sich der musikalische Schaffenstrieb mit allen seinen kulturellen Einflüssen stets am „unmittelbarsten" auswirkt.

Da nun alles Geschehen auf der Welt und somit auch die musikalischen Vorgänge ein dauerndes Gestalten oder, genauer gesagt, ein dauerndes Umgestalten sind, so können diese musikalischen Umgestaltungen aber zeitweilig so entscheidend sein, daß sich das fertige Musikstück als Ergebnis einer solchen Umgestaltung so stark und selbständig von den Musikwerken des bisher geltenden Stilkreises abhebt, daß wir nunmehr von einer „neuen" Musik oder, wie es heute ist, von einem „neuen Klang" sprechen können. Dieser neue Klang sprengt dann den bisherigen Kreis unserer musikalischen Wahrnehmungen und verlangt nun insofern eine Auseinandersetzung mit unserem Klangsinn, als wir uns entweder an den neuen Klang gewöhnen oder ihn ablehnen müssen. Natürlich treten diese Unterschiede in der Musikpraxis nicht so offensichtlich zutage. Dies ist jedoch kein Grund, an den Unterschieden selbst vorbeizugehen, — oder man müßte ihre Existenz leugnen —.

Nun sind diese Unterschiede aber lediglich Erscheinungen anderer, tiefer verlagerter Vorgänge. Wir dürfen sie (die Unterschiede) deshalb nicht oberflächlich übergehen und sagen: Die neuen Musikklänge seien noch zu „jung", und wir brauchten den „historischen Abstand", um sie sinngemäß beurteilen zu können. Ein solches Abwarten würde einem sinnlosen Experimentieren gleichen, — sinnlos, weil man dann an den eigentlichen Kräften der musikalischen Gestaltung vorbeigeht mit dem gläubigen Beobachtungseifer, was wohl daraus werden wird.

Demgegenüber kommen für die Beurteilung und Bewertung einer solchen musikalischen Umgestaltung zwei Gesichtspunkte in Frage, deren Ausarbeitung für eine zielbewußte Pflege des zeitgenössischen Musiklebens von größter Wichtigkeit ist:

Es ist einmal das klingende Material (siehe unten), also das speziell Musikalische und sein Beziehungszusammenhang mit dem Wesen der Musik, wie wir es berits näher ausgeführt haben; und dann sind es die gestaltenden Kräfte, die dieses klingende oder Klang-Material umgestalten. Ist für die Beurteilung des musikalischen Materials unsere kulturgebundene Auffassung vom Wesen der Musik maßgeblich, so gelten für die Bewertung der musikalischen Gestaltung die Zusammenhänge zwischen Musik und Kulturleben. Denn niemand kann sich, mag er sich der Musik, der Literatur oder einer anderen Kunstgattung

verpflichtet fühlen, dem formbildenden Rhythmus des gesamten Kulturlebens entziehen, oder er würde sich einfach isolieren.

Dieses wechselvolle Verhältnis zwischen dem musikalischen Ausdrucksmaterial und dem formbildenden Rhythmus des Kulturlebens, in dem sich zugleich unsere Wesensart widerspiegelt, bestimmt die Hauptlinien der musikalischen Entwicklung. Die Aufgabe des Komponisten ist dabei, sich über seine Stellung in diesem Verhältnis klarbewußt zu sein, und die Aufgabe einer Musikpflege ist, zu beobachten, in welcher Weise diese beiden Kraftströme zusammenwirken.

Was nun das musikalische Material angeht, so sagten wir schon, daß jeder Musiker zunächst einmal ausnahmslos an die Klangbeziehungen und Formgestaltungen seiner musikalischen Zeit und damit zugleich an diejenigen der bisherigen Musikentwicklung gebunden ist. Dies gilt auch für denjenigen, der ein neues oder gar gegenteiliges Musikideal verfolgt; denn auch in diesem Fall bleibt er mit dem verknüpft, was er nun mit anderen Mitteln überwinden möchte.

Wesentlich und entscheidend ist hierbei aber **der natürliche, d. h. organische Entwicklungsprozeß**, den wir in erster Linie zu beobachten haben. Das soll also nicht heißen, eine bestimmte Richtung für die Musikentwicklung festzulegen. Im Gegenteil: Dies ist die einzige Frage, die wir der Zukunft überlassen, wo wir abwarten wollen: Nach welcher Richtung sich nun die Werke unserer Zeit einmal auswirken. Damit ist zugleich die Tatsache anerkannt, daß es trotz der Bindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie zwischen Gegenwart und Zukunft unendlich viele Entwicklungs- und Gestaltungsmöglichkeiten gibt, deren Festlegung nach dieser oder jener Richtung hin dem künstlerischen Wagen der schaffenden Persönlichkeit überlassen bleibt.

Dagegen verlangen wir von jeder Musikbetrachtung, daß sie imstande ist, in jedem fertigen Werk, mag es alt oder neu sein, den stilistischen Gehalt und seine stilbildenden Kräfte zu erkennen; das sind also, mit anderen Worten: die Zusammenhänge mit dem bisher geltenden musikalischen Klangmaterial und die Zusammenhänge der musikgestaltenden Kräfte mit dem Kulturleben. Fehlt das erste — d. h. nicht etwa der gewohnte Klang, sondern der organische Zusammenhang mit der bisherigen Klangentwicklung —, so hängt das betreffende Musikstück mit einer klanglichen Willkür in der Luft; sind dagegen die Kräfte der rhythmisch-musikalischen Gestaltung nicht zugleich diejenigen unserer gesamten kulturellen Lebensformen, dann muß das betreffende Musikwerk fremdartig wirken.

Wer nun trotzdem sagt, man könne das Musikschaffen der eigenen Zeit nicht beurteilen, der mag sich selbst prüfen, ob dieses Urteil nicht der Bequemlichkeit einer planlosen Musikbetrachtung entspringt. Wenn er dann aber seine Behauptung dennoch aufrechterhält, dann soll er einmal seinen Standpunkt zu begründen versuchen und besonders darüber eine Aufklärung geben, was er denn unter der Beurteilung zeitgenössischer Musikwerke oder überhaupt allgemein unter einer musikalischen Beurteilung verstanden haben möchte.

Deutsches Buxtehudefest Lübeck 1937

Von Hans-Wilhelm Kulenkampff, Hamburg.

Als die Hansestadt Lübeck in Gemeinschaft mit der Reichsmusikkammer daranging, dem großen Organisten und Werkmeister von St. Marien die Dreihundertjahrfeier zu richten, befand sie sich in einer glücklichen Lage und vor einer schönen, fruchtbringenden Aufgabe: Dietrich Buxtehude gehört seit einer Reihe von Jahren wieder zu den lebensvollsten Persönlichkeiten der Barockzeit im Bewußtsein des musikalischen Deutschlands. Es handelte sich bei der Feier also nicht erst um die von der Gelegenheit des „Jubiläums" beförderte Wiedererweckung einer historischen Größe, mit dem zweifelhaften Ausgang, ob nämlich diese Erscheinung im kulturellen Leben der Nation noch wertschenkend wirksam gemacht werden könne oder nicht. Vielmehr war es ein Fest auf wohlvorbereitetem und tragfähigem Boden, dem Boden einer Buxtehudepflege, an der gerade Lübecks Musikertum im weitesten Sinne (man denke an Distler, Grusnick, Kraft, Stahl) entscheidenden Anteil hat. Andererseits mußte die Aufgabe locken, zum erstenmal wieder ein wirklich umfassendes Bild der Persönlichkeit im Werke vor den Zuhörern zu errichten, und damit gleichzeitig und eindeutig herauszustellen, was Buxtehude uns heute bedeutet.

Diese beiden Umstände haben Verlauf und Ergebnis der dreitägigen, ausschließlich Buxtehudes Schaffen gewidmeten Feier bestimmt. Die Konzerte vollzogen sich in der glückhaften Atmosphäre, die

der Genuß eines lebendigen Kulturbesitzes verbreitet. Und das Bild des Meisters, wie es sich aus einem nie zuvor so vollständigen Querschnitt durch sein Gesamtwerk erhob, hinterließ Staunen, Bewunderung und Liebe in gleichem Maße. Was die Musiker des 17. Jahrhunderts, vor allem die deutschen Organisten und Kantoren uns Heutigen zu geben vermögen, ist bislang in den breiteren Kreisen der Musikfreunde mehr geahnt als erkannt worden. Daß uns aber aus dieser Gruppe ein schöpferischer Mensch plötzlich so ganz als Geist von unserm Geist und Fleisch von unserm Fleisch entgegentreten könnte, wie hier Dietrich Buxtehude Ereignis wurde, das hat sich außer wenigen Eingeweihten wohl niemand träumen lassen.

Das deutsche Erlebnis Buxtehude — darin ist Hauptbedeutung und Gewinn der Lübecker Tage zu erblicken. Dieses allseitige, starke und tiefe, beherrschende Grundgefühl bei den Teilnehmern war zugleich der beste innerliche Beweis — neben der historischen Stützbarkeit — für unsere rechtmäßige Beanspruchung Buxtehudes als eines der Unsern. Wenn kürzlich bei Gelegenheit einer ausländischen Buxtehudefeier der Versuch gemacht wurde, den Meister zum Dänen zu stempeln und — mittelbar durch eine uns übel gesonnene Presse — Deutschland verlogener Anmaßung in diesem Falle zu zeihen, so können wir dagegen in aller Ruhe feststellen: Hier war der Wunsch der Vater des Gedankens. Selbst wenn wir nicht positiv wüßten, daß Buxtehude väterlicherseits einer rein deutschen, ursprünglich aus dem Niederelbischen kommenden und später im holsteinischen Oldesloe bei Lübeck ansässigen Familie entstammte und lediglich von seiner Mutter ein gewisses Teil dänischen Gutes mitbekam, die Lübecker Festtage zeigten uns in jeder Note den Deutschen Buxtehude, zeigten neben den allgemeinen Zeitzügen vor allem den unverwechselbar niederdeutsch-protestantischen Wesenskern seiner Kunst.

Es ist hier nicht Ort und Gelegenheit, die große Zahl der in Lübeck aufgeführten Werke auf ihre gewiß sehr wichtigen und aufschlußreichen Ergebnisse in stilkundlicher Hinsicht durchzusprechen. Vielmehr kann im Rahmen eines Gesamtberichtes nur versucht werden, eine allgemeine Überschau zu geben und die auffallendsten Besonderheiten des Buxtehudebildes, wie es in Lübeck erstand, anzudeuten. Dieses Bild wirkte wie gesagt ebenso unmitelbar als neu und großartig. Man lernte Buxtehude kennen als einen gleichsam jünglingshaften Schöpfer eine ewige Werdegestalt, die im machtvollen Drang zu immer erneuerter Aussage ihrer inneren Gesichtsfülle jenen wunderbaren Fluß der frühen Mitte einer Stilepoche darstellt, wo von Dogmatik oder Verfestigungstendenzen noch keine Spur zu finden ist.

Die Blühkraft seiner melodischen Erfindung hält sich so glücklich die Waage mit der keuschen Kühnheit seines harmonischen Ausdrucks, daß er keinerlei Differenzierung der musikalischen Form bedarf, sondern in ganz wenigen Grundtypen einfachster Art die gegebenen Mittel besitzt, um seinem seelischen Bekenntniswillen Genüge zu tun. Strophisch gebaute Arien ohne schematische Rezitativ-Vorsätze (ganz zu schweigen von Dacapoformen) und kurze Instrumentalritornelle, ein- bis vierstimmige Choralsätze und zwei- oder dreiteilige Sinfonien nach venezianischer Art sind das Material für seine weltlichen und geistigen Vokalwerke, von denen sich die letzteren durch einfache Reihung bis zu den Riesenmaßen etwa der fünfteiligen Abendmusik „Das jüngste Gericht" entwickeln. Reihung auf dem selbstverständlichen Grunde barocker Antithetik ist ebenso das Prinzip seiner Triosonaten (wobei die Allegrosätze häufig nur durch die schweren Akzente einiger Gravetakte ohne besondere thematische Ausführung gegeneinander abgesetzt werden) wie seiner reich gegliederten, meist mehrteiligen Fugen, bei denen die stark ausgearbeitete Coda mit ihrer Strettawirkung eine ungewöhnlich bedeutsame musikalische Rolle spielt.

Alle diese formalen Tatbestände sind jedoch immer und ausschließlich Mittel zum Zweck eines unerhört lebendigen, praktisch nicht zu erschöpfenden Ausdrucks, eines Ausdrucks, der in sich knapp, kraftvoll, umfassend und stets wesentlich ist. Er zeigt eine klare, bei aller Jugendlichkeit geschlossene, reine, aus echtem, reichem Gefühl lebende Persönlichkeit, nirgends zum Überschwang neigend (daher auch die Sparsamkeit der gesanglichen und instrumentalen Mittel), immer lebenverbunden, natürlich und von schönster Selbstverständlichkeit des Daseins.

Diese Eindrücke vom Menschen und Künstler Dietrich Buxtehude verdankt man dem sorgfältig durchgestalteten Lübecker Fest, das in zwei Orgelkonzerten (Niels O. Raasted, Kopenhagen, und Johannes Brenneke, Lübeck) an den vorbildlich stiltreu wiederhergestellten Orgeln von St. Marien und St. Jacobi, einer Kantatenaufführung im Dom (Leitung Heinz Dressel, Lübeck), einer Kammermusik im Behnhaus (Adelheid Armhold, Berlin, Kammertrio für alte Musik), einer Abendmusik in der Marienkirche mit dem „Jüngsten Gericht" (Leitung Walter Kraft) und mehreren kleineren Veranstaltungen erschöpfend, aber nicht ermüdend, Kunde gab von der Größe und fortwährenden Lebendigkeit eines deutschen Meisters,

zu seiner Ehre und zur Bereicherung der späten Enkel, neun Generationen nach ihm. Man findet nicht viele Musikfeste, die einen so reinen Klang und eine so starke Erinnerung hinterlassen, wie es das Deutsche Buxtehudefest Lübeck 1937 tat. In diesem Gewinn mögen auch alle unmittelbar Beteiligten den Lohn für ihr eifervolles Streben gefunden haben.

Eine denkwürdige Opernbühne erwacht aus langem Schlaf

Das Schloßtheater zu Schwetzingen

Von Friedrich Baser, Heidelberg.

Neben der Bayreuther Oper gibt es in Deutschland noch eine alte Bühne, die ganz ihren Rokokostil bewahrte wie ihre einstigen Maschinerien: das vom kunstbegeisterten Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz 1752 erbaute und bis zu einer Übersiedelung nach Mannheim gepflegte Schloßtheater zu Schwetzingen, seiner Sommerresidenz.

Da seine Oper im Mannheimer Schloß im Kriegsjahr 1795 in Flammen aufging (1742 durch das Drama per musica „Meride" von P. Grua eingeweiht), ist diese Bühne der einzige erhaltene Zeuge der musikgeschichtlich so unendlich bedeutsamen Mannheimer Schule. Denn das ruhmreiche Mannheimer Nationaltheater übernahm seine Rolle erst wenige Jahre vor seiner Uraufführung der „Räuber" Schillers 1782. Seit 1778, da Karl Theodor sein Schwetzinger Künstlerparadies verließ, um in Bayern eine minder glückliche Rolle als Politiker zu spielen, steht sein herrlicher Theaterbau verwaist da. Von den akustisch ungemein günstigen Holzwänden des Logenhauses mit beiden Rängen hängt die Leinwand in Fetzen herunter, aber fleißige Hände regen sich in allen Winkeln, um das Theater bei möglichster Wahrung seiner noch unversehrt erhaltenen Ober- und Unter-Maschinerien, Haspeln, Winden und Züge und akustischen Vorzüge neuzeitlichen Feuer-Polizei-Vorschriften anzupassen. Die Beleuchter wollen sich auch nicht mit den alten Öllampen und Unschlittkerzen (einst zu Tausenden für eine Opernaufführung benötigt) begnügen, auch Warmluft- und -wasserheizung wie elektrisches Licht werden eingebaut. Sonst aber erhält das badische Ministerium, Besitzer und Bauherr dieses denkwürdigen Baues, alles beim Alten, so daß hier bald Mozartopern in echtem Rokokorahmen (vielleicht schon zu den Reichsfestspielen) aufgeführt werden können, an der Stelle, an der Mozart 1777—1778 so sehnsüchtig hoffte, Opern in Auftrag zu erhalten. Doch der gefeierte Dichter Wieland und sein Komponist Schweitzer hatten schon mit ihrem dieutschen Singspiel „Alceste" 1775 den Platz eingenommen und waren in den Jahren, da Mozart in Mannheim auf Karl Theodors Auftrag wartete, schon mitten in den Vorberitungen zur Uraufführung ihrer „Rosamunde", die aber nicht mehr stattfinden konnte, weil der Kurfürst sehr eilig seine bayrische Erbschaft antrat.

Seit der Berufung des Stuttgarter Kapellmeisters Ignaz Holzbauer als kurpfälzischen Opernleiter und Hofkomponisten 1753 wurden fast alle seine Opern hier uraufgeführt: sein „Il figlio delle selve" (mit ihm drangen Robinson-Crusoe-Motive erfrischend in den Libretto-Schematismus der Italiener ein) 1753, „L'isola disabitata (auch hier sind Robinson-Motive zu finden) 1754, im gleichen Jahre seine Vertonung von Metastasios „L'Issipile" und die Pantomime „L'Allegresse du jour". Leider blieb uns von seiner „opera serio-ridicola: Don Chisciotte" nur das sehr wirre Textbuch erhalten, in dem nur ein Kenner des Cervantes seinen Don Quixote wiedererkennt, den auch Wilhelm Kienzl zum Helden einer Oper erwählte, während Richard Strauß seine Tonmalereien am besten in der Form seiner sinfonischen Dichtungen anbringen konnte.

Im Geburtsjahre Mozarts (1756) folgten „Le nozze d'Arianna (nach dem kurpfälzischen Hofdichter Verazi, der auch für Jommelli und Anfossi schrieb) und Metastasios „I Cinesi", eine neckische, leichte Spielerei zwischen zwei wenig chinesischen Chinesenpärchen.

Dann mußte der biedere, ehrliche Holzbauer ein Jahrzehnt lang, trotzdem auch „La clemenza di Tito" (auch von Mozart später vertont) und seine für Turin komponierte „Nitteti" (ägyptische Königstochter) an anderen Opern sehr erfolgreich waren und am kurpfälzischen Hofe 1757 und 1758 nicht ohne Erfolg gegeben worden waren, nur noch Opern von Galuppi, Hasse, Gluck, Jomelli,

Traetta u. a. aufführen. Nur 1759 tauchte sein „Ippolito ed Aricia" auf, allerdings neben Oratorien, die der ungemein fleißige Tondichter auch aufführte.
Erst 1769 ließen ihm die hier üppig blühenden Hofintrigien wieder mehr Spielraum als Tondichter: sein „Adriano in Siria" (nach Metastasio) war ein großer Wurf, dem aber dann die Großtat Holzbauers 1777 folgte, die erste deutsche Oper in deutscher Sprache, Haltung und einem Stoff aus großer, sturmbewegter deutscher Kaiserzeit: „Günther von Schwarzburg". Mozart hörte sie in Mannheim, fand die Musik sehr schön: am meisten wundere ihn, daß ein alter Mann wie Holzbauer noch so viel Geist habe, und es sei nicht zu glauben, was für Feuer in seiner Musik sei.
Für uns aber ist noch wichtiger, daß Mozart hier durch ein gütiges Geschick gerade zur rechten Zeit mit den eben auftauchenden Bestrebungen, zu einer echt deutschen Oper zu gelangen, Fühlung bekam, einiges davon auch schon in seiner „Entführung aus dem Serail" fruchtbar wurde, viel mehr noch später in seiner „Zauberflöte", in der einzelne Melodien geradezu an „Günther von Schwarzburg" anlehnen, wie die Sarastro-Arie „stärkt mit Geduld sie in Gefahr . ." an „Wenn das Silber deiner Haare Helm und Stirne schmückt . .", die Baß-Arie Rudolfs von der Pfalz. In der Tat war hier die Geburtsstunde der deutschen Oper, und das macht uns diese erstaunliche Musikblüte in der Pfalz, die unter Johann Stamitz der Sinfonie, unter Franz Xaver Richter der Kammermusik und ars sacra, unter Cannacich dem Ballett zugutekam, noch viel wertvoller: hier ging es nicht nur um Revolution der Form, sondern auch des Gehaltes, des Geistes, und es ist nur zu bedauern, daß Karl Theodor, der doch so vielen minder würdigen Künstlern reichste Förderung zuteil werden ließ (von Gluck bis zu Abt Vogler galt sie ja Würdigen), sich nicht entschließen konnte, Lessing und Mozart für sein „Nationaltheater" zu verpflichten.
Würdigt man das sonst so feine künstlerische Verständnis Karl Theodors, des flötenblasenden Zeitgenossen Friedrichs des Großen (er spielte auch Cello) und erinnert man sich der leutseligen Art, mit der er dem jungen Mozart Hoffnungen machte, so steht man vor einem Rätsel: weshalb ließ er den berufensten Opernkomponisten kühl ziehen, der doch 1777 und 1778 sehnsüchtig darauf wartete, von ihm den Auftrag zu einer deutschen Oper zu erhalten?! Auf diese Frage mußte man bisher die Antwort schuldig bleiben. Doch sei hier eine Erklärung angedeutet: wie schon Schubert über Nacht durch eine böse „Zungengeißel", wie er sich in seinen Lebenserinnerungen ausdrückt, um des leichtbestimmbaren Fürsten Gunst gebracht wurde, so mag der unbedacht-ehrliche Mozart über seinen Liebling oder eine Maitresse des Kurfürsten (vielleicht über Abt Vogler, der ihm weder als Komponist noch als Klavier- und Orgelspieler imponieren konnte) eine Bemerkung gemacht haben. Auch gab ein arglistiger Geist ihm ein, seine in Mannheim komponierten Sonaten (K. V. 301—306) für Violine und Klavier „der Kurfürstin von der Pfalz" zu widmen. Mozart konnte kaum ahnen, daß die Feindschaft zwischen beiden so verschieden veranlagten Ehegatten mit den Jahrzehnten infolge Kinderlosigkeit schon geradezu groteske Formen angenommen hatte. Künstler, Musiker, Sänger und Tänzer, die am Sommerhof in Schwetzingen bei Karl Theodor beliebt waren, kamen nicht in Betracht für Oggersheim, wo die Kurfürstin ihre Sommer verbrachte. Wer aber von ihr engagiert war oder sich durch Widmungen zu ihrer „Partei" bekannte, hatte von Karl Theodor wenig Liebe zu erwarten. So mag Mozarts Bereitwilligkeit, seine Sonaten ihr zu widmen, ihn um seine schönsten und glühendsten Hoffnungen gebracht haben, was seine Ratgeber wohl wissen mußten.
Übrigens scheint Wieland nicht nur in seinen „Abderiten", wenn er es auch später abstreiten wollte, satirisch seine Enttäuschungen über Mannheim und seine Bühne ausgelassen zu haben, sondern auch in seinem „Oberon" diese nur mühselig versteckten Mißgünstigkeiten, diesen ewigen Kleinkrieg mit Nadelstichen zwischen Oberon-Karl Theodor und Titania (der Kurfürstin) nachgezeichnet zu haben. Wenn dies auch nie laut werden durfte, so ist es verständlich, daß durch die Familie Weber (Mozart liebte Aloisia, heiratete dann Constanze) ihr Verwandter Carl Maria von Weber frühzeitig auf diesen „Oberon" aufmerksam wurde. Später wählte er diesen Stoff trotz seines unzulänglichen Textes. — Schwetzingens glanzvolle Jahrzehnte verrauschten und erstarben wie ein Feuerwerk trotz unendlicher Möglichkeiten und Ansätze. Nun aber sollen dank der verständnisvollen Bemühungen des badischen Ministerpräsidenten Köhler endlich Mozartopern in Schwetzingen ihren Einzug halten, wie es einst Mozart so sehr gern ersehnt hatte.

Die Schallplatte

Der Musiker und die Musikplatte

Von Walter Berten, Berlin *).

In den beiden vorangegangenen Aufsätzen wurden hauptsächlich die Beziehungen des schaffenden und des wiedergebenden Künstlers, des Komponisten und des Musikinterpreten zur Musikplatte untersucht. Diese Fragen liegen natürlich am nächsten; doch es gibt weitere, mit anderen Musikerberufen verbundene, die nicht minder wichtig sind, und diesen soll, das Thema beschließend, unsere heutige Betrachtung gelten.

Über die Bedeutung der Musikplatte für den Musikforscher und den Musikerzieher braucht nicht viel gesagt zu werden. Die vielseitige Dienstbereitschaft der Platte für wissenschaftliche und pädagogische Zwecke liegt auf der Hand und ist längst praktisch erwiesen. Unter der kaum übersehbaren Vielfalt aufgenommener Musikwerke bietet sich der Musikwissenschaft reichstes Anschauungs- und Forschungsmaterial; von den Musikäußerungen der Naturvölker und Exoten bis zu deutschen und europäischen Meisterwerken aller Zeiten. Und jeder praktische Musikpädagoge kann in der Aufnahme eines großen — vielleicht, wie Caruso, schon verstorbenen — Musikinterpreten das Meisterbeispiel für den Schüler bereithalten. Ganz abgesehen von diesen unmittelbaren Studienzwecken kann die Kulturplatte bei der allgemeinen schulischen Erziehung und Bildung in allen historischen und geisteswissenschaftlichen Fächern fruchtbar eingesetzt werden. Die künstlerische Interpretation von Meisterwerken deutschen Musikschaffens vermittelt dem jungen Menschen in der Deutsch- oder Geschichtsstunde, oder wann es sonst im Unterricht sein mag, mit der lebendigen Anschauung zugleich das erwärmende musische Erlebnis deutschen Wesens. Er wird sicherlich durch Wagners „Meistersinger" das deutsche Mittelalter lebendiger erfassen und durch eine Beethoven-Sinfonie dem Geist der Befreiungskriege in seiner heroischen Größe näherkommen. Und welchem Deutschlehrer könnte nicht bei der „Behandlung" eines Goethe- oder Mörike-Gedichts die Vertonung eines Schubert oder Wolf als vollkommenste Auslegung erwünscht sein. Wie leicht und schnell aber sind durch eine klug und behutsam eingesetzte Musikplatte diese Erlebnisse zu bewirken.

Das alles ist selbstverständlich und braucht kaum der Erwähnung. Wichtiger, weil in ihrer Bedeutung noch weniger erkannt, noch gar zur Behandlung erhoben, ist eine andere Frage. Sie hängt zusammen mit neuen Musikerberufen und stellt Produktion und Gebrauch der Musikplatte wie jede andere Musikäußerung unter das gemeingültige Gesetz neuer Musiksachwaltung. Dieses Gesetz lehnt alles L'art pour l'art entschieden ab und ordnet jegliche Kunst und Kunsttat zum Dienst an der Volksgemeinschaft. Es verlangt von jedem Musikerberuf reifes handwerkliches Wissen und Können, aber darüber hinaus in allen Entscheidungen und Handlungen der fachlichen Berufsausübung die Gesinnung und Bereitschaft eines Lebensdienstes am Ganzen. Die Genugtuung des Künstlers oder Kunstsachwalters nach vollendeter Leistung darf nicht begrenzt bleiben im ästhetischen Genuß, der bloßen Freude: ein Schönes bewirkt oder dem Schönen zur platonischen Geltung verholfen zu haben, — sondern muß sich erfüllen in der Absicht und dem Bewußtsein: dieses Schöne und Wertvolle über den eigenen Kreis hinaus für die Gemeinschaft geleistet oder ihr lebensdienend nahegebracht zu haben.

Diese Verpflichtung gilt selbstverständlich nicht nur für den schaffenden und ausübenden Musiker, sondern in erhöhtem Maße für jene Musikerberufe, die als lektoral-redaktionelle Sachwalter die organisatorischen Mittler sind zwischen Musik und Leben, Künstler und Volk. Sie haben eine ebenso bedeutsame wie verantwortungsvolle Aufgabe zu erfüllen: die soziologische Sinngebung aller künstlerischen Arbeit und die musikpolitische Einordnung jeder Kunsttat als notwendiger und sinnvoller Teil im Ganzen zu bewirken. Neben der künstlerisch-darstellenden und der hörend-empfangenden Interpretation ist eine weitere dritte, eine soziologische, Interpretation des Werks und der Musiktat nötig, damit Musik sich nicht um ihrer selbst willen, sondern als Lebensdienst vollendet und als schöpferisch tätige Realität im Leben der Gemeinschaft wirksam werden kann. Diese Aufgabe verpflichtet alle Beteiligten, fällt aber zuerst in den eigentlichen Aufgabenbereich und unter die unmittelbare Ver-

*) Vergleiche „Die Musik" XXIX/5, Seite 428 und XXIX/7, Seite 505: „Der Musiker und die Musikplatte" I. und II. Teil.

antwortung des redaktionell-lektoral tätigen Sachwalters, der, etwa unter der Bezeichnung Musikdramaturg, im Bereich der mechanischen Musikvermittlung durch Platte, Film und Funk einen ganz neuen Musikerberuf darstellt und hier mit gleicher Notwendigkeit wirkt wie der schaffende und reproduzierende Künstler.

Gerade bei diesen neuen und weitreichenden Möglichkeiten der Musikweitergabe durch mechanische Mittel komt es ganz auf die soziologische Interpretation" an, um die physische Passivität des Musikempfindens durch eine erhöhte und lebensbezogene seelisch-geistige Aktivität zu ersetzen. Die neuen Formen der Musikvermittlung verlangen zur ihrem fruchtbaren Dasein neue Wege des Musikgebrauchs. Es ergibt sich beim Tonfilm, im Rundfunk durch eine gänzlich neue Art der Musikanwendung wie aus neuem soziologischen Aspekt — cum grano salis — eine Art „Gesamtkunstwerk". Das Musikhandwerkliche und das Soziologische (von der wirtschaftlichen Ermöglichung und Veranlassung des Schaffens bis zu seinem treffsicheren Einsatz in seine Lebensfunktion) wirken gleich bedeutungsvoll ineinander. Ist hier auch die dringend gebrauchte Musik (Gebrauchsmusik) in der Art des guten Kunstgewerbes zumeist einem Auftrag, einer „Bestellung" verbunden, so bleibt sie doch Musik, Kunsthandwerk und müßte selbstverständlich von einem „Besteller" angeregt, beraten, begutachtet und eingesetzt werden, der gleichermaßen musikalischer Fachmann ist und darüber hinaus noch besonderer Kenner aller Möglichkeiten und Notwendigkeiten des praktischen Zweckes und seiner soziologisch-wirtschaftlichen Bedingungen. Beim Tonfilm und der Sendung handelt es sich um ein Gesamtkunstwerk, bei dem es entscheidend darauf ankommt, mit welchem Stoff, in welcher Form, mit welchem Anteil, in welchem Verhältnis Musik dem Ganzen organisch verbunden ist. Aber diese Entscheidung wird ebenso von künstlerischen wie soziologischen Gesetzen bestimmt. Bei Platte und Film handelt es sich zudem noch um den harmonischen und fruchtbaren Ausgleich von kultureller Absicht und Verpflichtung mit privatwirtschaftlicher Möglichkeit und Notwendigkeit.

Damit sind nur die allerdringlichsten Aufgaben der lektoral-redaktionellen Sachwaltung bei der mechanischen Musikvermittlung ganz allgemein umrissen. Sie alle darzustellen, würde den Umfang eines dickleibigen Buches verlangen; sie zur alltäglichen Praxis zu machen, bedarf es einer ganzen Generation. Ein ganz neuer Musikerberuf ist hier entstanden; der Musikerdramaturg in seiner lektoral-redaktionellen Zwischenstellung zwischen der beauftragenden Industrie (Verlag, Musikplatten- und Tonfilm-Produktion usw.) oder amtlichen Kulturinstitution (Rundfunk, Bühnen, Amtswaltungen der Kulturgemeinden usw.) einerseits und dem schaffenden und ausübenden Musiker andererseits. Er ist der verantwortliche Berater beider, und seine Arbeit kann in hohem Maße schöpferisch sein. Er hat für den gedachten Zweck aus dem Vorliegenden oder durch Schaffensauftrag die bestdienliche Musik beizubringen und trägt die Verantwortung für eine arteigene Gestaltgebung dieser Musik im besonderen „Gesamtkunstwerk" der jeweiligen Vermittlungsform, wie für ihren sinnentsprechenden, vollwirkenden Einbau in das größere Gesamtkunstwerk eines in allen Teilen notwendigen und darum sinnvollen Musiklebens im Volk. Diese Aufgabe verlangt in seltener Universalität künstlerische Intuition wie soziologischen Scharfblick, eigene fachliche Meisterschaft des Musikhandwerks wie die politische Kraft: die zur Gesamtaufgabe ineinander wirkenden sachlichen und menschlichen Einzelfaktoren zu eines jeden Zufriedenheit und zum vollen Lebenseinsatz der Kunst zusammenzubringen.

Sind dies die Grundforderungen an jeden Musikdramaturgen mechanischer (wie organischer) Musikvermittlung, so sind im einzelnen die Aufgaben lektoral-redaktioneller Musikbetreuung bei Funk, Film und Platte artgemäß verschieden wie etwa die Redaktionen von Tageszeitung, Zeitschrift und Buch. Künstlerische Berufung, handwerkliches Können, wissenschaftliche Kenntnis, orgnisatorische Begabung, soziologische Einsicht müssen auch bei dem in der Musikplatten-Produktion tätigen Musikdramaturgen gleichwertig vorhanden und in der Gesinnung des Dienstes an der Gemeinschaft gebunden sein. Er muß sich beispielsweise über die stilgetreue Besetzung vorklassischer Musik mit einem Fachmann dieses Gebiets genau so fundiert besprechen können, wie mit einem Prominenten der Tanzmusik über die Besonderheit eines Jazz-Arrangements. Er darf im weiten Bereich volkstümlicher Unterhaltungsmusik etwa der „Potpourri-Frage" ebenso einfach wenig aus dem Wege gehen, wie das er es verantworten könnte, irgendeinem Reproduzierenden sein Programm zu überlassen. Er muß auch dort, wo sein persönlicher Geschmack und seine private Ansicht anders gerichtet sind, ein berechtigtes Volksverlangen nach leichtester Unterhaltung erkennen und zu seiner Befriedigung den dienlichen Stoff finden und vom Künstler die qualifizierte Gestalt fordern. Er muß die Notwendigkeiten des Tages mit tieferen Not-Wendigkeiten zu einen verstehen und auch das zur Alltagsunterhaltung Verlangte, in der Substanz vielleicht weniger wertvolle Ge-

brauchsmusikgut durch die Qualität der Formgebung in Bearbeitung und Reproduktion auf eine höhere Wertstufe zu heben trachten. Er muß jenseits aller l'art pour l'art-Begrenzung und außerhalb begrenzenden künstlerischen Hochmuts (doch bei Wahrung der entscheidenden Grenze zwischen Kunst und Kunstgewerbe) bei jeder Aufgabe und Leistung — sei sie groß oder klein, sei es eine Kultur- oder Schlagerplatte, — die Forderung des in sich Echten, der Qualität durchsetzen. Er muß durch die Klarheit und Sachlichkeit seiner Arbeit und durch die überpersönliche Gerechtigkeit seines im Können begründeten Urteils die Achtung der beauftragten Künstler ebenso besitzen, wie das Vertrauen der ihn beauftragenden Wirtschaftsführung. Kulturelle Verantwortung und vernünftige Wirtschaftsverantwortung müssen hier ebenso eins sein wie Gesinnung und Können.

Wenn wir uns fragen, wo die Vertreter solch wichtiger Musikerberufe bei Platte, Film und Funk für ihre Aufgabe erzogen und geschult werden, so suchen wir an den Musikhochschulen und den Musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten vergebens nach einer solchen Vorbereitung. Es erscheint als selbstverständlich, daß jeder Dirigent, Sänger oder Instrumentalist eine Fachschule durchzumachen hat; müßte bei den genannten neuen Musikerberufen angesichts der hier verlangten vielseitigen Voraussetzungen und hier bei weitester Wirkungsmöglichkeit gegebenen außerordentlichen Verantwortungspflicht eine besondere fachliche Schulung und Erziehung nicht gleichermaßen gefordert werden! Während an den Technischen Hochschulen, in den Naturwissenschaftlichen Universitätsseminaren, in der elektro-akustischen Fachliteratur die technische Seite der Gesamtaufgabe immer mehr Geltung gewinnt und vervollkommnet wird, — schon ist das Fernsehen hinzugekommen! —, begnügen sich die Musikwissenschaftlichen Institute der Universitäten, die Akademien und Musikhochschulen allenfalls mit „Versuchsstellen", begrenzt auf enge Teilgebiete: „Mikrophonmusik" für die Schaffenden und „Mikrophonmusizieren" für die Interpreten. (Dabei gibt es im Grunde nur gute oder schlechte Musik, richtiges oder falsches Singen und Spielen.) Wo aber und wie wird der Musiker herangebildet und erzogen, der als musikalischer Lektor, Redakteur, Dramaturg aus musikpolitischer Ordnung und soziologischer Sinngebung, als unersetzlicher Fachmann neben und mit dem schaffenden und wiedergebenden Künstler, das jeweils arteigene Gesetz der Musikweitergabe in Idee, Stoff und Gestalt schöpferisch verwaltet?

Neuaufnahmen in Auslese

Die Unterhaltungsmusik ist um eine Aufnahme von Rossinis Ouvertüre zu „Semiramis" bereichert worden, die von Toscanini mit vielen Feinheiten ausgebreitet wird. Das New Yorker Philharmonische Orchester spielt mit einer Virtuosität, die den beiden Platten allein schon eine Sonderstellung zuweist. Die Klangkontraste, die großen Steigerungen, und vor allem das Leben auch in den Begleitstimmen sind einige Merkmale der Aufnahme, die vom Geist Toscaninis getragen wird. (Electrola DB 3079/80.)

Da ist ferner die unverwüstliche Maritana-Ouvertüre von Wallace, ein Werk, das von jedem Salonorchester, von jeder Blaskapelle und auch in größter Besetzung erklingt. Hans Schmidt-Isserstedt hat mit dem Orchester des Berliner Deutschen Opernhauses eine so ausgefeilte Wiedergabe auf die Platte gebannt, daß man von neuem seine Freude daran haben muß. (Telefunken E 2180.)

Die klassische deutsche Ouvertüre zu Webers „Freischütz", die Richard Wagner über alles liebte, hat sich einen unerschütterlichen Platz im deutschen Haus erobert. Da ist es anzuerkennen, daß man das beste Orchester des Reiches, die Berliner Philharmoniker, für eine Aufnahme unter Eugen Jochum gewonnen hat, die im Musikalischen mit großem Können und viel Hingabe gestaltet worden ist. Leider ist der Streicherklang hier nicht in allem akustisch einwandfrei, während sonst die Vorzüge unseres Meisterorchesters überzeugend in Erscheinung treten. (Telefunken E 1493.)

Bald wird der Musikfreund sämtliche Konzerte für Klavier und Geige in Musteraufnahmen erhalten können. Für den Studierenden ist die Selbstkontrolle durch solche Aufnahmefolgen gleichfalls hoch zu veranschlagen. Man hört auf der Platte vielfach ausländische Künstler, die uns kaum dem Namen nach bekannt sind. Das wird für den Absatz sicher ein Hemmnis sein, auch wenn die Leistung über dem Durchschnitt liegt. Zu diesen Fällen gehört Margerithe Long, die zusammen mit dem Pariser Konservatoriumsorchester das Klavierkonzert in f von Chopin unter Leitung von Philipp Gaubert vorträgt. Ihr Spiel trägt den Stempel der Meisterschaft; vorbildliche Klarheit in jeder Passage, sparsamster Pedalgebrauch und geschmackvolle musikalische Ausarbeitung kennzeich-

nen die Künstlerin. Der Klavierton ist ungewöhnlich plastisch, und auch das Verhältnis von Orchester und Soloinstrument erscheint ausgeglichen. Zur Vervollständigung der vier Platten wird die Mazurka Werk 59 Nr. 3 mit viel Grazie von Margherite Long gespielt. Hier bestätigt sich der Eindruck, den das Orchesterkonzert auslöste. Man blickt gewissermaßen durch das ganze Stimmengewebe hindurch. (Odeon O — 9408/11.)

Edwin Fischer ist richtig in seinem Element, wenn er mit seinem Kammerorchester Mozarts Rondo in D für Klavier und Orchester in feinster Schattierung erstehen läßt. Fischer gibt wohl den Mozart des Rokoko, aber nicht verspielt, sondern als lebenbejahende Kraftnatur. Der bestimmte Anschlag Fischers, der disziplinierte Vortrag seiner Musikerschar, die ungewöhnliche technische Vollkommenheit der Platte vereinigen sich harmonisch, so daß man die Aufnahme als eine der schönsten herausstellen kann, die bisher von Mozart geglückt sind. Es ist eine Spitzenleistung, die zu unserer Freude einem unvergänglichen Meisterwerk zugute kommt. (Electrola DB 3110.)

Das Klavierkonzert von Robert Schumann, eins der Hauptwerke der romantischen Musik, wird von Yves Nat mit dem Pariser Sinfonieorchester mit männlicher Kraft nachgeschaffen. Die Empfindungswerte des Mittelsatzes sind überzeugend getroffen. Nat musiziert denkbar sauber, und es ist ein Zeichen dafür, mit welchem Verständnis deutsche Kunst auch außerhalb der Reichsgrenzen gepflegt wird. Das Orchester spielt duftig und in bester Angleichung an den Solisten. Die Behandlung des Klaviers spricht für die entwikkelte Technik von Nat und für sein Mikrophonverständnis. (Odeon O — 9401/04.)

Jede Aufnahme zeitgenössischer Musik muß mit besonderem Nachdruck angezeigt werden, weil es dem Verständnis alles Neuen und vor allem der Klärung des Problematischen zugute kommt, wenn die Möglichkeit wiederholten Anhörens besteht. Dabei scheidet sich von selbst schnell auch Echtes von Unechtem.

Respighis „Römische Brunnen", die erste seiner berühmt gewordenen Tondichtungen, birgt zwar keine Problematik, aber es ist verdienstvoll, daß der repräsentative Musiker des faschistischen Italiens (der leider zu früh sterben mußte) einmal auf der Schallplatte zu Worte kommt. Die bildhafte Musik gelangt unter der Leitung von Bernhard Molinari, also einem der berufensten Interpreten, zu bester Wirkung. Das ausgezeichnete Orchester bleibt ungenannt!
(Odeon — 9101.)

Interessant ist die Bekanntschaft mit dem „Concertino" für Klavier und Orchester von dem jungen Franzosen Jean Françoix, der den virtuosen Klavierpart selbst spielt. Die Berliner Philharmoniker folgen ihm mit einer schwebenden Leichtigkeit. Francaix mutet wie ein geistiger Erbe von Bizet an, mit dem er die musikantische Haltung und die sichere Beherrschung der Form gemeinsam hat. Klanglich gestattet er sich manche Kühnheit, aber es bleibt stets eine gefällige, von Können und Einfällen getragene Musik. Die Wiedergabe ist so spritzig, wie es das Werk verlangt — eine Platte, die wohl manchen Musikfreund von dem verbreiteten Vorurteil gegen neue Musik heilen kann. (Telefunken E 2175.)

Aus Paul von Klenaus Rembrandt-Oper singt Marcell Wittrisch das Lied des Cornelis „Es neigt sich der Tag". Die Kultur seines Vortrages verdient Erwähnung, aber auch hier ist wichtiger, daß ein hervorragender Künstler im Dienst eines neuen Werkes steht, das eben erst seine Uraufführung erlebte. In seiner melancholischen Melodieführung hat der Gesang seine Reize. Die große Arie des Jontek aus Moniuszkos „Halka" ergänzt die Platte. (Electrola EH 1026.)

Der Zufall läßt daneben aus Dvoraks Zigeunermelodien „Mein Lied ertönt" erscheinen, das in der Melodieführung an Klenaus Weise anklingt. Margherita Perras singt Dvorak mit dem Schmelz, dessen ihre biegsame Stimme fähig ist. Die einschmeichelnden Weisen gewinnen an Intensität durch die Orchesterbegleitung, die von Bruno Seidler-Winkler (hier wie bei der Wittrisch-Aufnahme) mit dem Staatsopernorchester gediegen betreut wird. (Electrola DA 4419.)

Die beliebte Koloratursopranistin Erna Sack entwickelt die Leichtigkeit ihrer Stimme in zwei Liedern von d'Albert, besonders eindrucksvoll „Zur Drossel sprach der Fink", wobei Michael Raucheisen am Flügel waltet. (Telefunken A 2202.)

Wieder gehört eine Aufnahme von Kirsten Flagstad zu den schönsten Neuheiten der letzten Zeit. Elisabeths Gebet aus Tannhäuser gestattet eine lyrische Entfaltung der prachtvollen Stimme, obwohl bei dem meist nicht ganz gleichmäßigen Lauf der Plattenteller getragene Stücke auch heute noch Sorgenkinder sein können. Die Ausdrucksfähigkeit der Künstlerin wird hier so stark erkennbar, wie noch bei keiner früheren Aufnahme. Eine eigene Note liegt in der dramatischen Kraft, die selbst aus der lyrischen Haltung spricht.
(Electrola DB 2747.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Musikalisches Presseecho

Die Bedeutung der Normstimmung für Musikaufführungen, Tonaufnahme und Tonwiedergabe

In allernächster Zeit werden bereits internationale Verhandlungen mit dem Ziel einer übereinstimmenden Festlegung des Kammertons begonnen. Im Hinblick darauf entnehmen wir der dem Juni-Heft 1937 der Zeitschrift „Kinotechnik" den nachfolgenden Artikel von Dr. Ing. O. Frank, DKG.

Im Jahre 1885 ist von der Wiener Internationalen Stimmtonkonferenz die Schwingungszahl für das eingestrichene a (Kammerton) auf 435 Hz festgelegt und den einzelnen Ländern empfohlen worden, diese Schwingungszahl allgemein einzuführen.

Der Grund zu dieser Maßnahme war die Tatsache, daß die Stimmung der Instrumente im Laufe der vergangenen Zeit ständig gestiegen und im übrigen sowohl in den verschiedenen Ländern als auch innerhalb der einzelnen Länder nicht einheitlich war. Gegenüber den Zeiten von Joh. Seb. Bach ist die Stimmung um 1½ Töne gestiegen, so daß heute z. B. die h-Moll-Messe nicht in h-Moll, sondern in d-Moll (von Bach aus gesehen) musiziert wird. Auf dieser Tatsache beruhen auch die Schwierigkeiten, die sich für die Sänger vielfach bei der Aufführung Bachscher Werke ergeben, z. B. die Rolle des Evangelisten in der Matthäus-Passion. Es ist sogar notwendig, für bestimmte Bachsche Werke besondere Instrumente, namentlich Trompeten und Hörner, zu verwenden, weil die gewöhnlichen heutigen Instrumente, die sich aus der Stimmungsverschiebung ergebenden Tonhöhen nicht erreichen.

Nicht nur in den vergangenen Zeiten, sondern auch in neuerer Zeit hat die Stimmung eine ständig steigende Tendenz. Wie ist dies zu erklären? Die Gründe dafür sind z. B.:

1. Die Stimmung der einzelnen Musikinstrumente ändert sich mit der Temperatur, und zwar in verschiedener Weise. Während bei Blasinstrumenten die Stimmung mit steigender Temperatur steigt, sinkt sie bei Streichinstrumenten und beim Klavier. Daher stimmen die Streicher beim Beginn von Musikaufführungen meist höher ein. In Orchestern wird im allgemeinen nach dem Ton der Oboe eingestimmt; es ist festgestellt worden, daß der Temperaturänderung einer Oboe von 11 auf 22° eine Änderung der Stimmung von 420 auf 440 entspricht. Stimmt nun das Orchester nach der noch nicht auf die Raumtemperatur erwärmten Oboe, so ergeben sich bald nach Beginn der Aufführung starke Stimmungsunterschiede.
2. Ein weiterer Grund für das Höherstimmen der Streicher liegt z. B. in dem Unterschied zwischen der reinen und temperierten Stimmung. Stimmt ein Streicher zu dem begleitenden Klavier die a-Saite genau ein, und dann nach dem Gehör (d. h. in reiner Stimmung) die g-Saite, die d-Saite und die e-Saite, so liegen die Töne der g-Saite und der d-Saite unter den entsprechenden Tönen des Klaviers. Deshalb stimmen die meisten Geiger ihr a etwas höher ein, um diesen Unterschied bei der g-Saite und der d-Saite auszugleichen. Der Ton der e-Saite wird dann allerdings noch höher als der entsprechende Klavierton; dafür wird meist auch vermieden, die e-Saite beim Spiel leer anzustreichen.
3. Der wichtigste Grund für das Steigen der Stimmung liegt aber wohl in dem Bestreben der Streicher, ihre Instrumente möglichst hell und glänzender klingen zu lassen. Sie verlangen dann von dem Begleitinstrument oder gar vom ganzen Orchester, daß in einer höheren Stimmung gespielt wird. Paganini z. B. stimmte grundsätzlich seine Geige ½ Ton höher als die jeweilig vorhandene Stimmung war. Dieser Gedanke, daß bei höherer Stimmung eine bessere Wirkung zu erzielen sei, hat sogar zu einem Wettlauf unter den Orchestern nach immer höherer Stimmung geführt.

Nun sind die unter Punkt 1 und 2 erwähnten Schwierigkeiten durch vernünftige Übereinkunft lösbar. Der dritte Punkt deutet letzten Endes auf eine gewisse Sensationslust hin, die bekämpft werden muß.

Diese Erscheinungen haben dazu geführt, daß die Beschlüsse der Wiener Stimmtonkonferenz (435 Hz für den Kammerton) nicht eingehalten worden sind. Da dies zu einer Reihe von Unzuträglichkeiten geführt hat, die im nachstehenden noch näher beschrieben werden, hat sich bereits in den Jahren 1926 und 1927 der Deutsche Normenausschuß mit der Frage der Normstimmung befaßt. Die damals geführten Verhandlungen haben ge-

zeigt, daß in Deutschland alle beteiligten Kreise, nämlich sowohl die Musikausübenden als auch die Instrumentenhersteller, für das Festhalten an der Normstimmung von 435 Hz waren. Auch eine Umfrage im Auslande ergab, daß man im allgemeinen dort der gleichen Meinung ist und die allgemeine Durchführung der in Wien gefaßten Beschlüsse befürwortet. Die Verhandlungen ergaben aber auch, daß es nicht damit getan ist, eine Normstimmung festzulegen, sondern daß darüber hinaus Anweisungen für die Durchführung dieser Normstimmung mit Rücksicht auf die verschiedenen Temperaturen und die Temperaturänderungen und das dadurch bedingte Verhalten der Instrumente bei Aufführungen gegeben werden müssen. In der Zwischenzeit sind zahlreiche Untersuchungen in dieser Richtung angestellt worden; neuerdings konnten die Verhandlungen wieder aufgenommen werden. Auch heute ist es so, daß alle beteiligten Kreise in Deutschland sich für die Beibehaltung der Normstimmung von 435 Hz aussprechen, und daß man versuchen will, diese Normstimmung allgemein in Deutschland durchzusetzen. Welche Bedeutung diese Frage hat, möge aus den folgenden Erwägungen ersehen werden:

1. Die Verschiedenartigkeit und das Höhertreiben der Stimmung bringt Schwierigkeiten namentlich bei der Aufführung von Chorwerken, weil dem Umfange der menschlichen Stimme Grenzen gesetzt sind.

2. Mit Rücksicht auf den Schulgesang und den begrenzten Umfang der Kinderstimmen ist eine Beibehaltung von 435 Hz erwünscht.

3. Bei Instrumenten, die nicht leicht stark umgestimmt werden können, z. B. bei Holzblasinstrumenten, besteht der Zustand, daß Musiker, die in Gaststätten spielen, sich nach den meist zu hoch gestimmten Klavieren richten müssen, dagegen beim Mitwirken in Militärkapellen und Kapellen von Formationen sich an die dort vorgeschriebene oder angestrebte Normstimmung von 435 Hz halten sollen.

4. Das Fehlen einer einheitlichen Stimmung führt dazu, daß Klaviere in Konzerthäusern, Theatern usw. häufig umgestimmt werden müssen, je nachdem, ob sie mit Orchester oder mit Orgel oder als Begleitinstrument für Solisten spielen. Es sind Fälle bekannt, wo Klaviere an einem Tag aus diesem Grunde dreimal umgestimmt werden mußten.

5. Besonders schwierig und kostspielig ist die Umstimmung von Orgeln, weshalb denn auch die Orgelbauer, insbesondere Jos. Nik. Mollenhauer (Fulda), schon immer Vorkämpfer für eine einheitliche Stimmung gewesen sind.

6. Die allgemeine Umstellung auf eine einheitliche Stimmung wird bei vielen Instrumenten nicht leicht sein und wegen des Umbaus und der Umstimmung vorhandener Instrumente eine ziemlich erhebliche Übergangszeit erfordern.

7. Die Zusammenarbeit mit dem Auslande ist wegen der vielerlei Beziehungen, auch wegen der Lieferung von Musikinstrumenten nach dem Auslande, unbedingt anzustreben.

8. Der Normstimmung von 435 Hz ist nach den Wiener Beschlüssen eine Temperatur von 15° zugrunde gelegt. Diese Bestimmung wird wohl geändert werden müssen, weil sie einmal nicht den bei Musikaufführungen vorhandenen Temperaturen (um 20° herum) entspricht, und weil andererseits als Normtemperatur, namentlich für Messungen aller Art, heute in den meisten Ländern 20° festgelegt ist.

9. Wie schon gesagt, ist es mit der Festlegung der Normstimmung und der Bezugstemperatur allein nicht getan, da mit Rücksicht auf das verschiedene Verhalten der Instrumente für die einzelnen Verwendungsfälle besondere Richtlinien notwendig sind.

10. Der Frage der Meßgeräte und Stimmgeräte muß besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Vielfach weichen die heute verwendeten Stimmgabeln stark von der (aufgestempelten) Schwingungszahl ab; selbst geeichte Instrumente bedürfen in gewissen Zeiträumen der Nacheichung, weil sie sich durch äußere Einflüsse (z. B. Beschädigung) verändern können. Es ist der Vorschlag gemacht worden, in geeigneter Weise den Normstimmton von 435 Hz von Zentralstellen aus zu geben, z. B. durch die Pausenzeichen von Rundfunksendern.

Besondere Beachtung verdient auch die Wiedergabe von Musik durch Schallplatten, Schallfilme und Tonfilme. Hier ist zu beachten, daß man sich international bereits über das Tempo geeinigt hat (z. B. 78 Umdrehungen je Minute bei Schallplatten, 24 Bilder je Sekunde bei Tonfilm 35 mm). Während diese Frage also einheitlich geregelt ist, hat man im allgemeinen der Frage der Stimmung keine Beachtung geschenkt. Bei der Tonaufnahme wird die Musik so aufgenommen, wie sie von den Musikaufführenden dargeboten wird. Wünschenswert wäre es aber auch hier, wenn man sich an die Normstimmung von 435 Hz halten würde, und zwar aus verschiedenen Gründen:

1. Aus rein praktischen Gründen (Zusammenwirken von Tonfilm mit Musikinstrumenten, z. B. Orgeln in Lichtspieltheatern, Zusammensetzen von Filmmusiken aus verschiedenen Bestandteilen) ist es wünschenswert, daß alles auf eine einheitliche Stimmung bezogen ist.

2. Aus rein künstlerischen Gründen ist es erwünscht, in die naturgetreue Wiedergabe, die man heute mit allen Mitteln anstrebt (Tempo, Klangfarbe, Lautstärke, Lautstärkeunterschiede), auch die Stimmung einzubeziehen, die ja vom Komponisten aus gesehen auch ein Bestandteil des Kunstwerks ist; für die Stimmung ist allerdings nicht der technische Teil der Tonaufnahme zuständig, sie ist Sache der Musikausführenden. Erst wenn auch die Stimmung einheitlich ist, können Schallplatte, Schallfilm und Tonfilm als wahre Dokumente einmaliger künstlerischer Ereignisse, nicht nur im Sinne der Musikausführenden, sondern auch im Sinne der Musikschaffenden angesehen werden.

Es ist anzunehmen, daß auch die Frage der Stimmung einen psychologischen Einfluß auf die Musikhörenden hat. Ob allerdings die im vorstehenden geschilderte Meinung der Streich-Musiker, die Wirkung sei um so größer, je höher die Stimmung sei, richtig ist, muß dahingestellt bleiben. Wäre sie richtig, so könnte es z. B. erlaubt sein, jedes Musikstück in der Stimmung vorzutragen, die die größte Wirkung auszuüben verspricht. Das ist aber kaum denkbar und wäre jedenfalls eine starke Willkürlichkeit gegenüber dem Komponisten. Bisher sind wohl wenig Versuche systematisch in dieser Richtung angestellt worden. Über Versuche im Philips-Forschungslaboratorium hinsichtlich der Abspielgeschwindigkeit von Schallplatten und ihre Wirkung berichtet J. de Boer. Man hat eine Platte von Beethovens fünfter Symphonie etwa 30 Personen mit verschiedenen Umlaufzahlen vorgespielt und die Zuhörer dann befragt, welche Geschwindigkeit ihnen richtig, zu groß oder zu klein erschien. Dabei hat sich ergeben, daß die wenigsten Zuhörer die auf den Platten angegebene Umlaufzahl von 78 Umdrehungen für richtig hielten; die Mehrzahl der Meinungen lag bei 76 Umdrehungen. Ein Hörer mit absolutem Gehör bestätigte, daß bei dieser Umdrehungszahl die Tonhöhe (c-Moll), bezogen auf Normstimmung (435 Hz), richtig war, wie sich später auch aus genauen Messungen ergeben hat. Offenbar sind also die Zuhörer bewußt oder unbewußt auf die Normstimmung eingestellt gewesen, während das Orchester bei der Aufnahme der Platte (mit 78 Umdrehungen) höher eingestimmt war.

Musikalischer Bolschewismus in der Oper

Zur Uraufführung der Oper „Lulu" von Alban Berg in Zürich.

Schiller hat vor 150 Jahren das Wort von der Schaubühne als „moralischer Anstalt" geprägt. Wie kommt es, das die Heldinnen aller Musikdramen, die sich seit der Jahrhundertwende auf den Bühnen der Welt durchzusetzen wußten — es sind ihrer wenig genug — Hysterikerinnen, Ehebrecherinnen, Kurtisanen, Grisetten, Dirnen, perverse Scheusale, Mörderinnen sind? Es fehlte nur noch Frank Wedekinds „Urweib", seine Lulu im edlen Kreise. Alban Berg, der Verfasser des „Wozzek", sah sich gedrängt, in seinem letzten Werk, das Fragment geblieben ist, dem Mangel abzuhelfen.

Wedekind im Urtext auf der Opernbühne? Das einzige Erstaunliche daran ist, daß der Einfall nicht längst einem Musikdramatiker jener Welt gekommen ist, für die Wedekind seine Dramen schrieb.

Natürlich mußte der Dialog mit Rücksicht auf die Musik gekürzt werden. So blieben viel Handlungen und wenig scharfgeschliffene Glossen dazu: Verführungen, Vergewaltigungen, Verblutungen, Vergiftungen, Erschießungen und zum Beschlusse der Lustmord. Berg hat „Erdgeist" und „Büchse der Pandora" in zwei Akten (sechs Bildern) zusammengezogen, nicht ungeschickt, muß man sich gestehen. Wenn er aber glaubte, die Zuchthausepisode und die Befreiung durch einen Film darstellen zu müssen, so bewies er damit eine Instinktunsicherheit ohnegleichen: der Film wirkt, unmittelbar neben das lebendige Theater gestellt, als furchtbare Leere. Es ist eine Konzession schlimmster Art an ein Publikum, das offenbar nach Bergs Gefühl nicht mehr imstande ist, die Fäden von einer Szene zur andern selber zu ziehen. Wozu aber eigentlich Musik zu einem Drama, das seinnen „Siegeszug" vor einem Vierteljahrhundert über alle Bühnen angetreten hat, zum Realismus eines Fanatikers, zum knisterdürren Papierdeutsch eines Sexualpsychopathen, der sich als „Moralist" berufen glaubte? In letzter Linie hat die Musik doch eigentlich auf der Bühne nur da Berechtigung, wo Lyrik, wenn auch nur für Momente, aufklingt. Nun — Lyrik gibt es da: so wenn Berg mit schmalzigen Operettenakkorden

die Gestalt der Lulu umglänzt, oder wenn Alwa im gleichen Zimmer, wo ein Jahr vorher Lulu seinen Vater erschossen hat, das Lied ihrer Schönheit von den Knöcheln an aufwärts zu singen anhebt. Sonst malt die Musik Stimmungen, dient sie der seelischen Ausdeutung und unterstreicht eine Handlung, die von Wedekind mehr als deutlich schon unterstrichen war: lauernde Dämmerakkorde, Nervenzuckungen in wütendem Pizzicato, brodelnde harmonische Gärungen, gramselndes Prickeln, geiles Verschlammen, dumpfes Brüten, wilde Ausbrüche, gellendes Geheul, tobende Schläge — Schüsse. Musik der Dirnen- und Zuhälter-, Hörigen- und Verbrecherwelt. Sehr gekonnt und „eindrucksvoll" ohne Zweifel: ein wüstes Zerren an den Nerven, ein brutales Aufpeitschen der Lüste, ein peinigendes Aufschüren der Angst, Erschrecken und Entsetzen — wozu? Berg hat nicht einmal versucht, den Schatten einer neuen Idee, einer neuen Interpretation in das alte Greuelbild hineinzubringen. Er ist von erschreckender Vorgestrigkeit.

Berg ist der Schüler Schönbergs und ist ihm treu geblieben: er folgt ihm auch ins Reich der Zwölftonmusik, ins Reich des musikalischen Kommunismus: das naturgegebene Fundament der Musik, die Tonalität, der durch die natürlichen Obertöne und die Organisation unseres Ohres gegebene Dreiklang, ist über Bord geworfen, alle „Ständeschranken und Vorrechte", alles Führertum ist beseitigt zugunsten einer durchgehenden Gleichmacherei: es gibt keinen Grundton, keine Dominante mehr, alle zwölf Töne der chromatischen Leiter sind gleichberechtigt. Das wäre aber die absolute Anarchie und Willkür, und davor schreckt auch der entartete Instinkt des Intellektuellen zurück: er sucht die organischen Bindungen durch neue, künstliche, willkürliche zu ersetzen. Er bildet eine Schlüsselformel: die zwölf Töne der chromatischen Leiter müssen sich in immergleicher Reihe folgen, keiner darf wiederkehren, bevor alle anderen dagewesen sind. Das ist die absolute Gleichberechtigung: theoretisch werden so alle Töne genau gleich oft verwendet. Berg hat sich durch Zerlegung, Umdeutung und Ausgestaltung der Reihe immerhin Bewegungsfreiheit bewahrt. Daneben arbeitet er auf die Formen der absoluten Musik: die Sonaten- und Rondoform hin, immer nach Bindung im Chaos strebend. Alles bleibt aber eitel Spiegelfechterei, denn diese blutleeren Schemen eines sterilen Intellektualismus führen ein Fabeldasein, da kein Hörer sie wirklich wahrnimmt. Diese Musik ist ein Ende, nicht ein Anfang. Sie ist Ausdruck der müden, weltstädtischen Intelligenz, der europäischen Dekadenz, der absterbenden Schichten einer untergehenden Welt. Diese Musik ist der Spiegel der Welt, die in den Weltkrieg hinein getaumelt ist, sie kommt ein Vierteljahrhundert zu spät.

Und der Erfolg? Kaum ein kühler Achtungserfolg vor dem sonst so schulfrommen und bildungsbeflissenen Züricher Publikum, in dem sich dazu noch eine starke östlich-internationale Invasion bemerkbar machte. Die Zeit des Atonalismus ist vorbei. Nach 15 Jahren des Terrors weicht der Bann. Das Kind hat gerufen: „Der König hat ja gar keine Kleider an!" (siehe Andersen!), und staunend gewahrt es der Bildungsphilister und Snob und wagt es sich endlich einzugestehen: Ja, der König hat wirklich keine Kleider an.

Die Uraufführung fand zur Eröffnung der „Festspiele des Züricher Stadttheaters" statt, die u. a. eine Festaufführung der „Massimilla Doni" von Schoeck mit Erna Sack und des „Nerone" von Mascagni unter Leitung des Komponisten bringen werden.

H. Corrodi.

(Völkischer Beoachter, München, 6. Juni 1937.)

Von jüdischen Musikern unserer Zeit

Vorbemerkung der Schriftleitung: Wir halten es für aufschlußreich, einmal eine jüdische Quelle über jüdische Musik zu zitieren, zumal sich einige Komponistennamen in dem Artikel der C. V.-Zeitung befinden, bei denen sich die rein jüdische Abkunft noch nicht überall herumgesprochen hat.

In Ungarn sind drei bekannte jüdische Tonsetzer zu erwähnen. Erwin Lendvai ist 1882 in Budapest geboren, studierte dort bei Koessler und lebte dann in Deutschland. Vielen Berlinern ist er noch von seiner Lehrtätigkeit am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Erinnerung. Später ging er nach Jena und Hamburg. Er starb vor einigen Jahren in München. Seine Werke erstrecken sich auf viele Gebiete, meist sinfonische und Kammermusik, doch hat er auch mit Erfolg die Chorkomposition gepflegt. Im Jahre 1912 brachte er in Mannheim eine Oper „Elga" zur Aufführung. Eine hervorragende Begabung ist der 1885 geborene Leo Weiner. Auch er ist Koessler-Schüler, hat zwar viele Reisen unternommen, ist aber immer wieder nach Ungarn

zurückgekehrt. Seit 1907 gehört er der Budapester Akademie an. Seine Werke zeichnen sich durch Frische der Erfindung und Unbeschwertheit im Thematischen aus. Der ernsteste, problematischste von allen dreien ist Alexander Jemnitz (1890). Auch in Deutschland kennt man den Namen von seiner Tätigkeit in Leipzig und Berlin her. Er hat hauptsächlich das Gebiet der Kammermusik um sensible, transzendente Werke bereichert. Jemnitz lebt seit vielen Jahren wieder in Budapest; er ist auch ein gediegener Musikschriftsteller.

Während in den bisher genannten Ländern eine stattliche Anzahl oder doch zumindest einige Komponisten jüdischer Abstammung aufgezählt werden konnten, ist diese Vielfalt der Erscheinungen in anderen Ländern, wie z. B. in Italien oder in der Schweiz nicht zu finden. Mario Castelnuovo-Tedesco ist der bedeutendste Tondichter jüdischen Blutes in Italien. Er kam 1895 in Florenz zur Welt, wo ihn Ildebrando Pizzetti in der Komposition unterwies. Er hat viele Klavierstücke geschrieben, auch Lieder in großer Zahl. Er ist einer der feinsinnigsten Komponisten der jüngeren italienischen Schule. — Über Ernest Bloch ist in den letzten Jahren so viel geschrieben worden, daß man das Meiste als bekannt voraussetzen darf. Er ist 1880 in Genf geboren, war Schüler von Jacques-Dalcroze, später im Brüsseler Konservatorium. Er hat in seinem Kompositionsstil mehrere völlig voneinander verschiedene Epochen aufzuweisen. Eine Oper „Macbeth" hatte im Jahre 1910 in Paris Aufsehen erregt, im gleichen Jahr führte er seine cis-Moll-Sinfonie auf. Dann ging er nach Amerika, wo er als Begleiter und Lehrer wirkte. Seit einigen Jahren lebt Bloch wieder in Europa, nahe an der französisch-schweizerischen Grenze, wie immer einsam und neuer Arbeit hingegeben. Seine Werke atmen jüdischen Geist in jeder Beziehung, nicht nur in Titel und Text. Das Visionäre, Übersteigerte ist seiner Tonsprache in hohem Maße zu eigen. Seine Vertonung des 22. Psalmes, die Rhapsodie „Schelomo" und viele andere Werke legen von der Glut seiner musikalischen Vorstellung ein deutliches Zeugnis ab. Aber auch die dunkeln, gefährlichen Ausbrüche sind ihm nicht fremd und oft grenzt seine Extase an Barbarei. — Auch Paul Kletzki ist jüdischen Stammes. Er ist 1900 in Lodz, damals zu Rußland gehörend, geboren und studierte in Warschau bei Mlynarski, in Berlin bei Friedrich E. Koch. Mehrere Sinfonien, ein Violinkonzert und viele Kammermusikwerke hat der fruchtbare Komponist geschrieben. Seit 1933 lebt Kletzki in Italien.

Seinen größten Erfolg hatte Jaromir Weinberger (geb. 1896 zu Prag) mit der volkstümlichen Oper „Schwanda, der Dudelsackpfeifer". Weder vorher noch nachher konnte er diesen Erfolg erreichen, geschweige denn übertreffen. Wenn auch das offenbare Vorbild „Die verkaufte Braut" von Smetana an Urwüchsigkeit und Echtheit der Melodik nicht erreicht wurde, so muß doch eine gewisse Lieblichkeit der Erfindung dem Komponisten zugestanden werden.

In Frankreich ist unbestritten der berühmteste Komponist jüdischer Abkunft, Darius Milhaud, der 1892 in Aix-en-Provence geboren wurde. Er war am Pariser Konservatorium Schüler von Gédalge und ist einer der fruchtbarsten Komponisten der Gegenwart. Neben vielen Kammerwerken hat er zahlreiche Opern und Ballette geschrieben. Viele seiner Werke sind auch in den vergangenen Jahren nach Deutschland gekommen, so vor allem die große Oper „Christoph Columbus". Milhaud ist dadurch besonders bemerkenswert, daß er sich bewußt als Jude fühlt und diesen Umstand auch in den Titeln und in der Haltung seiner Werke stets zum Ausdruck gebracht hat. So sind die „poèmes juifs" und der berühmte Gesang „Israël est vivant" entstanden.

In den Vereinigten Staaten sind natürlich zahlreiche Tonsetzer jüdischer Abstammung vertreten. Aber die Amalgamierung ist genau wie in den romanischen Ländern so weit fortgeschritten, daß kaum noch zwischen den jüdischen und nichtjüdischen Komponisten unterschieden wird. Eine Ausnahme hiervon macht die Synagogal-Musik, von der ein wunderbares Beispiel kürzlich nach Berlin gekommen ist: ich meine die Freitag-Abend-Liturgie von Jacob Weinberg, deren tiefgehende Wirkung auf die Verbindung von echtem Judentum und schöpferischer Kraft zurückzuführen ist. — Der älteren Generation gehört Rubin Goldmark an, ein Neffe Karl Goldmarks. Er ist 1872 in New York geboren, studierte dann in Wien bei Voor und Fuchs. Nach seiner Rückkehr nach Amerika war er dann noch Schüler Anton Dvoraks. Er hat viele sinfonische Werke veröffentlicht. — Wenn wir noch ausgesprochene Jazz-Talente wie Gruenberg und Gershwin erwähnen, ergibt sich ein buntes Bild des heutigen amerikanisch-jüdischen Musiklebens.

Karl Wiener.

(C. V.-Zeitung, Berlin, vom 20. 5. 37, Nr. 20.)

✶ Bücher und Musikalien ✶

Bibliographie des Musikschrifttums. Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen Institutes für deutsche Musikforschung von Kurt Taut. 1. Jahrgang, 1. Halbjahr, Januar-Juni 1936. Verlag von Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Auf 268 Druckseiten ist das Musikschrifttum eines halben Jahres zusammengestellt! Vollständigkeit ist gut, aber in dieser Form wird sie so verwirrend wirken, daß man vor lauter Unterabteilungen kaum durch die Liste hindurchfindet. Die Bibliographie des Musikschrifttums ist ein noch ungelöstes Problem, weil durch die zahllosen kleinen Artikel von unterschiedlichstem Werte jede fruchtbare Sichtung nahezu unmöglich gemacht wird. Trotz der aufgewandten Mühe ist das Verzeichnis noch lückenhaft, so fehlen, um nur ein Beispiel anzuführen, die NS.-Monatshefte. Bücher und größere Arbeiten sind in restloser Vollständigkeit aufgezählt. Wer ein bestimmtes Thema oder einen bestimmten Musiker bearbeiten will, wird in jedem Falle Hinweise in Menge finden. Die Frage ist nur, ob ein so umfangreiches Unternehmen auf die Dauer weitergeführt werden kann.

Eine Äußerlichkeit: man sollte von „Einzelnen Musikern" schreiben, denn „Meister" sind es wirklich nicht alle. Die Angaben über Zeitungsaufsätze scheinen eine Zufallsauslese darzustellen. Aber wir wollen die verdienstvolle Veröffentlichung nicht zerpflücken, denn im ganzen gesehen, ist sie unbestreitbar notwendig. Die praktischste Publikationsform wird sich im Laufe der Zeit schon herauskristallisieren.

Otto Girschner: Repetitorium der Musikgeschichte. Unter Mitarbeit von Walter Trienes. 9. Auflage. Musik-Verlag P. J. Tonger, Köln, 1937.

Das bekannte Repetitorium (der Titel ist sehr unzeitgemäß!) vereinigt „das Wichtigste aus der Musikgeschichte aller Kulturvölker in Frage und Antwort", wie es auf dem Untertitel heißt. Die letzte Auflage war so voller Fehler und erheiternder Antworten, daß man den Musikbeflissenen von dem Buche abraten mußte. Das ist nun für den größten Teil des Buches anders geworden. Walter Trienes hat über die Musik der Germanen einiges gesagt und überhaupt für eine nationalsozialistische Ausrichtung gesorgt. Die Form von Frage und Antwort bringt auch jetzt manche Schiefheit mit sich. Als Anhang ist in alphabetischer Anordnung ein Abschnitt „Juden in der Musik" beigegeben worden, der durch einen umfangreichen Nachtrag ergänzt wird. Diese Aufstellung wird ein guter Ratgeber sein können.

Hermann Waltz, Musikalische Vortragslehre. Verlag Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H., Berlin-Lichterfelde.

Die Vortragslehre ist die Voraussetzung für jedes sinnvolle Musizieren. Wenn ein Werk im Notenbild nicht klar genug festgelegt wird oder aber wenn die Angaben des Komponisten nicht richtig gelesen und verstanden werden, muß es willkürliche Deutungen geben. Waltz sagt, daß eine musikalische Vortragslehre die Aufgabe habe, einerseits in der Seele des Kunstwerks, andererseits in der Seele des Musizierenden zu lesen und zu forschen. Was Waltz in seinem Büchlein entwickelt, bezeugt ein tiefes Verstehen der musikalischen Zusammenhänge. Es ist eine Schrift, die zum Nachdenken anregt, weil der ausübende Künstler in vielen Punkten überhaupt erst die Problematik seines Gebietes daraus erkennen wird. Der Verfasser betrachtet seine Darlegungen keineswegs als fertig. Man möchte wünschen, daß seine wertvollen Ausführungen recht viel gelesen werden, damit aus den Kreisen der Künstlerschaft und der denkenden Musiklehrer mitgearbeitet wird an der wichtigen Aufgabe, die nur bei einer Mithilfe aller vollkommen bewältigt werden kann.

Oskar Lang: Armin Knab. Ein Meister deutscher Liedkunst. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.

Liebevoll wird der Mensch Armin Knab in seinem Werden geschildert. Oskar Lang verbindet damit Hinweise auf die Bedeutung Knabs, von dem er behauptet, daß es ihm vorbehalten war, „nach einer Periode der Unsicherheit und Verwilderung die Elemente der Liedform wieder ins Gleichgewicht zu bringen und damit eine Erneuerung des deutschen Liedes ins Leben zu rufen". In seiner enthusiastischen Art wird das Buch geeignet sein, dem Komponisten neue Freunde zu werben. Der Hauptwert liegt in der Werkbetrachtung. Lang gibt ausgezeichnete Beschreibungen der Musik, die mit wenigen Worten zum Wesentlichen führen. Leider fehlt ihm ebenso wie Knab ein letzter kulturpolitischer Instinkt; denn wenn Knab schon Texte der Juden Heine, O. J. Bierbaum, Mombert vertont hat, dann kann man diese Tatsache im Hinblick auf Positiveres allenfalls mit dem Mantel der Liebe zudecken und nicht gerade darauf besonders ausführlich zu sprechen kommen. Bei einem Lebenden hilft auch der schüchterne Hinweis

wenig, daß nicht die Dichtungen Momberts, sondern nur die Vertonungen Knabs zur Diskussion stehen. Hier bedarf das Buch einer Revision und Knab sollte ein Gleiches an Hand seines Werkverzeichnisses tun. Herbert Gerigk.

*

Josef Winckler: Adelaïde. Beethovens Abschied vom Rhein. Deutsche Verlagsanstalt 1936.

Dieses in seiner Sprache kraft- und saftvolle dichterische Buch wird allen denen Freude machen, die sich in der weiteren Steigerung des romantischen Beethovenbildes gefallen wollen. Dem Dichter ist erlaubt, was dem Historiker unhistorisch erscheint (daraus leitet der Dichter mit Recht seine schöpferische Überlegenheit über den systematischen Wissenschaftler ab); in unserem Falle bedauern wir nur, daß eine so sprengende Phantasie und eine so überquellende Darstellungskunst ausschließlich einer landläufigen und hartnäckig eingebürgerten Romantisierung des Künstlers Beethoven zugutekommt, die endgültig aus unserem Musikleben zu verdrängen unsere neue Musikhaltung und Musikerziehung mit Erfolg begonnen hat. Wie stark einerseits die sprachliche Kraft und wie fragwürdig andererseits das gesamte Beethovensche Lebensschicksal in seiner romantischen Ausdeutung in den einundzwanzigjährigen Bonner Beethoven hineinprojeziert ist, vermag vielleicht folgendes Zitat belegen: „. . . die Endgipfelungen (!) meines Wirkens werden ganz im Übersinnlichen liegen, im titanisch Überhöhten (!), aller Unzugänglichkeit Herr, aus unersättlicher Steigerung immer noch mehr, abermals noch höher bis zur Stretta der Apotheose, zur Sphäre letzter Abgeklärtheit und doch in Gestalt der Zucht — — ja, ich bin tief gläubig, freilich auf meine besondere Art, die auch Gott züchtigt — ich denke da an einen gewaltigen hymnenhaften Gesang, von wogenden Orchesterfiguren umspielt, ausklingend in den Rhythmus der All-Liebe — so wird mein irdisches Künstlerfinale sein; das spürt man in seiner Jugend halluzinatorisch gewiß . . ." Das ist der Beethoven des 19. Jahrhunderts: Priester, Revolutionär, Naturkind und Erlöser, das ist zugleich die Sprache Wincklers, wie er sie sich im „Tollen Bomberg" und anderen Werken geschaffen hat. An diesem jungen Beethoven Gefallen zu finden, ist private Geschmacksache, wenn man auch jederzeit die dichterisch erfundene Entstehungsgeschichte der „Adelaïde" im dichterischen Gewande anerkennen kann.

Werner Korte.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Die Mailänder Scala in Berlin

Es war ein Ereignis für unser sommerliches Musikleben, als die Mailänder Scala mit ihrem Gesamtapparat, das Orchester, den vollzähligen Chor und die Dekorationen einbegriffen, für drei Aufführungen in das Berliner Deutsche Opernhaus einzog. Vorher war dasselbe Programm bereits in München abgewickelt worden. Die Abende wurden zu nachhaltigen Erlebnissen, weil die Künstler wirklich ihr Letztes hergaben und weil sie uns mit ureigenster italienischer Kunst beglückten, die eben nur vom Italiener in dieser Vollkommenheit ausgeschöpft werden kann. Durch die Anwesenheit des Führers erhielten die Aufführungen von „La Bohème" und „Aida" eine besonders festliche Note.

Victor de Sabata als der musikalische Leiter war ein begeisternder Dirigent, der seinen Willen allen Mitwirkenden aufzuprägen verstand. Bei seiner Wiedergabe von Verdis „Requiem" am ersten Abend fühlte man, wie die vielen Abstufungen auf engstem Raum zu seinem Musizieren organisch gehören, das dabei keineswegs nervös erscheint. Die Kraftnatur Verdis wurde hinreißend demonstriert. Die Vortragsschattierungen sind bei de Sabata nie Selbstzweck, sondern sie werden gerade so ausgeführt, wie sie in den Partituren stehen. Es kann nicht eindringlich genug gesagt werden, daß italienisches Musizieren nichts mit Willkür zu tun hat.

Wenn man Verdis „Requiem" als kirchenmusikalisches Werk verstehen will, muß man sich das Verhältnis des Italieners zur Kirche vergegenwärtigen. Er trägt seine natürlichen Gefühle ganz selbstverständlich in die Dome, was sicher zum Teil schon aus der südlichen Landschaft bedingt ist. Ihm fehlt sogar fast die Ehrfurcht vor der Heiligkeit des Raumes, was etwa aus den für den Fremden zunächst überraschenden Schildern erhellt, auf denen das Mitbringen von Fahrrädern in den Dom oder das Spucken auf den Fußboden untersagt werden muß. Es sind also durchaus verwandte Empfindungen, die dort durch eine kirch-

liche oder eine opernmäßige Musik ausgelöst werden. Verdis Requiem wird trotz seines kirchlichen Charakters mehr Aufführungen in Konzertsälen und Theatern erlebt haben als in Kirchen. Es erzielt hier wie dort eine erhebende Wirkung. Diese Beobachtung machte man im Deutschen Opernhaus. — Nun war allerdings das Soloquartett mit Benjamin Gigli, Tancred Pasero, Gina Cigna und Ebe Stignani ideal besetzt. Die Chöre vermag der Referent seines zu nahen Platzes wegen in ihrer Gesamtwirkung nicht zu beurteilen; aber im einzelnen muß ihre Tonreinheit gerühmt werden.

Eine Steigerung bildete am folgenden Tage Puccinis „La Bohème", weil hier ein entfesseltes Spiel den Eindruck der Musik noch unterstützte. Man ist fassungslos angesichts einer solchen Auflockerung der Szene, wie sie von dem Spielleiter Mario Frigerio erzielt wurde. Welche Wandlung hat der italienische Opernsänger in verhältnismäßig kurzer Zeit durchgemacht! Ehemals erstarrte Operngeste — jetzt natürliches Leben auf der Bühne. Man sah den Typ des Sängerschauspielers in vollkommener Prägung vor sich. Die Regie findet in dem Bühnenbild einen wichtigen Helfer. Die Sterbeszene der Mimi wurde mit einfachsten Mitteln in eine Art Überwirklichkeit gehoben.

Die Überraschung des Abends war ein junger Tenor, Giuseppe Lugo, als Rudolf — ein Sonderfall in der heldischen Tönung und mit dem baritonalen Klang bis in die hohen Lagen. Die Stimme ist noch nicht „fertig", aber man steht bewundernd davor. Ungewöhnliche Ausdrucksfähigkeit zeichnet Mafalda Favero als Mimi aus. Ein Belcantosänger von Format war Piero Biasini als Marcel. Die Chöre sind von Vittore Veneziani so geschult, daß jedes Mitglied zu einem selbständigen Darsteller wird. Allein schon diese Sicherheit und der Anschein des Zwanglosen in den Chören werden uns von dem Gastspiel unvergeßlich bleiben.

Der Möglichkeit einer Beschreibung entrückt war die „Aida"-Aufführung, denn darin übertrafen sich die bekannten Koryphäen und Scala selbst. Gigli sang den Rhadames so, wie er in den Wunschträumen Verdis bestanden haben mag. Die Stimme klang so heldisch und so voller Kraft wie kaum je zuvor. Gina Cigna war die Aida, prachtvoll in der Ausgestaltung der Rolle! Das gilt auch von Ebe Stignani als Amneris. Es ist eine Altistin mit einem Stimmumfang, der ihr mit der Leichtigkeit des Soprans auch die höchsten Töne erschließt. Ein Amonasro mit ungewöhnlichem Stimmvolumen und hoher Gesangskultur war Ettore Nava. Wieder führte Mario Frigerio Regie. Der Aufwand in dem Triumphzug war verblüffend, ein herrliches Bild, und doch blieb alles maßvoll, weil Frigerio das Bild nicht vorherrschen läßt, sondern musikalisch gliedert. Der Chor hatte wesentlichen Anteil an dem überragenden Gesamteindruck.

Ein Genuß für sich war das Orchester, aus dem de Sabata beispielsweise einen Geigenton so zu spinnen weiß, daß die melodische Linie einfach aus der Intensität des Klanges fesseln muß. Die Leuchtkraft der Streicher muß doch wohl eine Frage des Temperaments der Spieler sein, denn auch das beste Instrument erhält seine Seele erst durch den Menschen. Die hellen Blechbläser ergeben ein anderes Klangbild, als es meist bei uns zu hören ist. Das Gleichgewicht der Blechbläser zum übrigen Orchester und nicht zuletzt zur Bühne erscheint ausgewogen. Die große Leistung bestand aber darin, wie Victor de Sabata den gesamten Apparat von fast 600 Menschen zu einer Einheit verschmolz. Es gab Beifall wie selten. Das Gastspiel wird über den Tag hinaus wirken. Generalintendant Wilhelm Rode hat sich mit dieser Tat ein Verdienst erworben, das über die Bezirke der Kunst hinausreicht, weil er mit der Verpflichtung der Scala einen wichtigen Beitrag zur Vertiefung des gegenseitigen Verstehens zwischen Italien und Deutschland geliefert hat, der nicht überschätzt werden kann.

Herbert Gerigk.

Rezniceks „Till Eulenspiegel"

Uraufführung der Neufassung in Köln a. Rh.

Emil Nikolaus von Rezniceks „Till Eulenspiegel" entstand um die Jahrhundertwende und erlebte im Jahre 1901 seine Bühnentaufe unter Felix Mottl in Karlsruhe. Fünf Jahre vorher hatte Richard Strauß die Streiche Eulenspiegels in einem genialen Orchester-Rondo, das seine Durchschlagskraft bis zum heutigen Tag bewahrt hat, geschildert. Der Stoff hat auch später noch manchen Komponisten angezogen, so in jüngster Zeit Paul Stieber und Mark Lothar.

Rezniceks Oper hatte einmal als schöpferisch inspirierte Reaktion gegen die epigonale Wagner-Pathetik jener Zeit historische Bedeutung. Und es spricht für den Komponisten, der einer der vielseitigsten Köpfe unter den deutschen Musikern ist, daß er sich trotz einer gewissen Abhängigkeit von

Richard Strauß neben ihm behauptet hat. Er ist ein echter Romantiker, begabt mit dem skurrilen Humor eines E. T. A. Hoffmann und der Kunst, selbst dem scheinbar Abgegriffenen den Charakter des Neuen und Selbständigen und damit Selbstverständlichen zu geben.

Seinen „Till Eulenspiegel“ hat Reznicek nun, wie seine erfolgreichere „Donna Diana“, einer gründlichen Bearbeitung unterzogen, die zwar den Kern des Werkes unangetastet läßt, aber durch Umstellungen, Striche, neue Überleitungen und Auflichtung der Instrumentation die Voraussetzung einer unmittelbar einschlagenden Eingänglichkeit schafft. Vor allem bleibt der Komponist auch hier sein eigener Textdichter, frei nach Johann Fischarts „Eulenspiegels Reimenweiß“. Der junge Till treibt auf dem Markt seinen Schabernack mit den Milchweibern und findet in Gertrudis seine große Liebe. Vor dem Aufgehängtwerden rettet er sich durch seinen „letzten Wunsch“, in dem er von seinen Richtern die Erfüllung der bekannten Aufforderung Götz von Berlichingens verlangt. Im Mittelbild rächt er sich mit den Bauern an dem Raubritter Uetz, der ihn einst verbannte. Die Sterbeszene Tills im Spital zu Mölln empfängt durch feierliche Chöre und eine „Stimme aus den Höhen“ eine opernhafte Verklärung. Rezniceks farbige Palette ist voll heimlicher und inniger Lyrik, die in mittelalterlichen Liedern die Einfalt und Schlichtheit edler Volkstümlichkeit atmet. Fanfaren und Tänze bestechen durch ihre lebendige Rhythmik, die in den humorigen Seitensprüngen des Helden reizende Purzelbäume schießt. Aber alle Derbheiten sind von einer Grazie übersonnt, die von dem süddeutschen Temperament des Meisters beschwingt und erhellt wird.

Die von Eugen Bodart mit nerviger Präzision dirigierte und von Hans Schmid milieugerecht inszenierte Aufführung war eine prächtige Leistung der Kölner Oper. Johannes Schocke war ein spielfrischer Till mit gesundem Tenor. Käte Russart stellte die Gertrudis mit den Vorzügen der lyrischen Wärme und der zarten Innigkeit ihres Soprans in den Mittelpunkt der Aufführung. Siegfried Tappolet war ein derbsaftiger Ritter Uetz, und Lotte Loos-Werther sang die Mutter Tills mit gefühlreicher Altstimme. Die großzügige dekorative Gestaltung ist Alf Björns Phantasie zu danken. Diese zweite Uraufführung des „Till Eulenspiegel“ fand viel Beifall.

Friedrich W. Herzog.

Konzert und Oper in Annaberg

Als Grenzlandtheater und Grenzlandorchester haben die beiden Annaberger Kunstinstitute die verantwortungsvolle Aufgabe, Kulturbollwerke und Verfechter wahrer deutscher Kunst zu sein. In erster Linie setzt sich das dem rührigen Intendanten Hannsjosef Bolley unterstehende Grenzlandtheater auch liebevoll neben Schauspiel und Operette für die Oper ein. Selbstverständlich sind gerade dieser Kunstgattung bei einem so verhältnismäßig kleinen Theater Grenzen auferlegt, die unbedingt gewahrt werden müssen. Trotz allem brachte die jetzt zu Ende gegangene Spielzeit drei Opern mit über 30 Aufführungen. Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“ und „Der Troubadour von Verdi“ wurden allerdings ausschließlich in Annaberg gespielt, während Puccinis immer reizvolle „Madame Butterfly“ auch in den umliegenden Ortschaften größten Beifall errang. Interessant ist ferner, daß Carl Maria von Webers „Preziosa“ ein gleich starker Erfolg beschieden war. Unbedingt sei auch auf die künstlerisch hochwertigen Leistungen hingewiesen, die die Solisten mit Margarethe Loreth, Hanna Gaebler, Mathias Dettmar und Jean Bergmann an der Spitze stets vollbrachten.

Ein Lob gebührt Musikdirektor Karl Potansky, der dem Grenzlandorchester auch in den verschiedenen Konzerten ein mustergültiger Dirigent war. Überhaupt ist gerade das Konzert-Programm immer mit so viel Liebe und Geschmack gestaltet worden, daß das Annaberger Musikleben als vorbildlich angesprochen werden kann. Man hatte in gleichem Maße alte und neue Musik berücksichtigt. So führte man zum Beispiel von Beethoven nicht nur die Eroica, sondern auch die große Ansprüche an alle Mitwirkenden stellenden 2. und 9. Sinfonie in meisterlicher Vollendung auf. Anton Buckner war mit der 4. Sinfonie vertreten; von Mozart hörte man das d-Moll-Konzert für Klavier und Orchester, das Elfriede Becker als berufene Interpretin vermittelte. Auch das vom gleichen Komponisten stammende Konzert für Harfe und Flöte in C-Dur bereitete einen erlesenen Kunstgenuß. Richard Kittelmann und Marie Öser erfreuten als Solisten in einem fein nuancierten Gemeinschaftsspiel.

Im Rahmen der Konzerte vergaß man selbstverständlich auch Richard Wagner, Franz Liszt und Weber nicht. Je einen eigenen Abend hatte man den „böhmischen Musikern“ Smetana und Dvorak und den russischen Komponisten Tschaikowsky, Glinka und Glazonow eingeräumt.

Die interessante Komposition der zeitgenössischen Tonschöpfer war wohl die Serenade von Julius Klaas, obwohl sie nicht stark über den Charakter einer guten Unterhaltungsmusik hinauskommt. Klaas zeigt sich dabei als ein tonaler, geschmackvoller Instrumentalist, der auch den Solostimmen einen wirkungsvollen Platz einräumt.

Zum Schluß verdienen ganz besondere Beachtung die zur Mitwirkung und Bereicherung der Konzerte herangezogenen Solisten. Walter Schaufuß-Bonini (Dresden-Turin), Bernhard Leßmann (Deutsches Opernhaus Berlin), Theo Schürger (Deutsches Opernhaus Berlin) und Inger Karen (Staatsoper Dresden) wurden stürmisch gefeiert.

Friedrich H. Beyer.

Oper

Berlin.

Zweimal in kurzer Zeit kam Ermanno Wolf-Ferrari an den Berliner Opernhäusern zu Wort: in der Staatsoper mit den „Vier Grobianen" und jetzt, als Erstaufführung, mit dem „Campiello" im Deutschen Opernhaus. Daß diese heitere musikalische Kunst nicht tiefer ins Volk eindringt, ist bedauerlich. Erklärlich wird es vielleicht, wenn man in Wolf-Ferraris Werken einen letzten stilreinen Ableger der italienischen opera buffa erblickt, die wohl auch in Deutschland von je das Entzücken der Musikkenner und bestimmter musikalischer Schichten erregt, aber nie völlig im Volke Wurzel geschlagen hat, so sehr ihre Stilelemente das deutsche Opernschaffen angeregt und befruchtet haben. Dabei ist auch die Partitur des „Campiello" wie die aller Opern des deutsch-italienischen Meisters ein Muster musikalischer Feinkunst und melodisch wundervoll inspiriert. Zu Wolf-Ferrari gehört für den deutschen Opernhörer schon längst der Begriff Goldoni, und der „Campiello" bedeutet eine neue, reizvolle, schöne Abwandlung dieses Themas, ein glückliches und — in der Herbeiführung und Lösung der Spannung gleichsam aus dem Nichts oder, wenn man will, aus dem guten Geist des Ortes und der Stadt Venedig heraus — glückhaftes Heraufbeschwören der bunten, reizvollen Welt des Kleinen und der Enge, verkörpert im „Campiello", dem Plätzchen, und den Freuden und Leiden seiner in Liebe, Klatsch, Krach und Versöhnung verstrickten Anwohner.

Zwar macht es die deutsche Übersetzung (vom Komponisten und Fr. X. Frindl) durch den bayerischen Dialekt in Anlehnung an das venetianische Idiom dem norddeutschen Hörer nicht leicht, aber dafür ist die Musik mit ihrem Duft und Zauber, der feinen rezitativischen Behandlung der Singstimmen, dem sprechenden und mithandelnden Orchester von unmittelbarer Wirkung, die im Deutschen Opernhaus mehr aus dem fröhlich-tollen und derben Spiel als aus der Serenadenstimmung des Werkes entstand. (Inszenierung: Hans Batteux.) In dem von Benno von Arent mit feiner Raum- und Farbenwirkung hergerichteten Bühnenrahmen bewegte sich unter der beteuernden Stabführung von Arthur Rother ein ausgeglichenes, sing- und spielfreudiges Ensemble: Lore Hoffmann, Tresi Rudolph und Maria Engel als glänzendes Soprantrio, Hans Wocke, Valentin Heller, Ludwig Windisch, Eduard Kandl und — in buffomäßiger Vertauschung der Geschlechter und Rollen, zwei Spieltenöre, Rudolf Schramm und Hans Florian, als komische alte Weiber. Das Werk fand freudige Zustimmung.

Gastspiele italienischer Künstler bedeuteten eine willkommene Bereicherung gewohnter Operneindrücke. Der in Berlin nicht mehr unbekannte Dirigent Maëstro Ettore Panizza dirigierte im Deutschen Opernhaus drei italienische Werke, darunter „Rigoletto" und „Toska". Seine Orchester- und Sängerführung ist ein souveränes Gestalten. Wenn er hier im Lyrischen die Tempi dehnt, sie dort dramatisch strafft, so hat man doch nie das Gefühl einer Willkür, da alles in eine Wiedergabe von unbedingter Präzision und Exaktheit, in eine Entfesselung der im Werke selbst vorhandenen musikalisch-dramatischen Kräfte eingeschlossen ist. So manche oft überhörten Stellen der Partitur gewinnen neues Leben, die italienische Oper spricht mit neuer, sofort als authentisch empfundener Gewalt von der Bühne und aus dem Orchester. Aus dem ausgezeichneten Ensemble ragte als Rigoletto und Scorpia ein zweiter italienischer Gast, der Florentiner Bariton Vincenzo Guicciardi, hervor. Eine satte, weiche, dunkle und machtvolle Stimme von typisch italienischem Timbre, ausgeglichen in allen Lagen, zu einem aller dramatischen Akzente fähigen Gesangsinstrument geformt und von einem aus schauspielerisch hervorragenden Künstler mit Leidenschaft und Intelligenz eingesetzt, das war der bezwingende Eindruck, der von dieser Gestaltung von Verdis tragischem Narren und Puccinis dämonischen Verbrecher ausging. Wieder wurde deutlich, daß jede, auch die schärfste Charakterisierung, in den Grenzen des rein Musikalischen, im Schöngesang möglich ist, ja innerhalb dieser Grenzen erst die größte Wirkung erreicht.

Hermann Killer.

Danzig. Als sich vor zwei Jahren Orchester und Opernpersonal in alle Winde zerstreuten, glaubte mancher, die Danziger Oper sei für immer begraben. Es ist vor allem der Tatkraft von Gauleiter Forster zu danken, daß der Theaterumbau vollendet wurde und nach einem Halbjahr mit Schauspiel im vorigen Herbst auch die Oper wieder einzog. Für ihren Neuaufbau war ein so arbeitsfreudiger Dirigent wie Hans Schwieger gerade der rechte Mann. Hand in Hand mit dem erfahrenen Spielleiter Bozo Miler brachte er eine beschränkte Zahl sauber geschliffener Aufführungen heraus. Mit Frauenstimmen war man besser versehen als mit Männerstimmen, von denen der urwüchsig-frische Tenor Maximilian Boeckers besonders gefiel. Neben Magda Madsen, einer Isolde von Rang (als Tristan mußte aber Pistor geholt werden) standen Martha Delbrück mit ihrem hohen Sopran und die vielseitige Altistin Maria Kleffel an der Spitze. Auch die junge Hanna Richtsmeier ist zu nennen, die als Gräfin einen verheißungsvollen Anfang machte. So waren „Figaro" und „Rosenkavalier" besonders begünstigt. Aber auch „Carmen" (einmal mit Roswaenge) und „Butterfly" zählten zum Gelungenen. Als einzige Neuheit konnte Werner Egks „Zaubergeige" (unter Pilowski) nicht ganz den Widerhall finden wie anderwärts. Heinz Heß.

Heidelberg. Unter den Opern dieser Spielzeit sei besonders die erfreuliche Gemeinschaftsarbeit des Intendanten Kurt Erlichs und des GMD. Kurt Overhoff in „Aida" anerkannt. Stimmlich wußte Herta Münch der Aida voll gerecht zu werden nebendem Radamos Dr. Heinrich Kroeglers, dessen sorgsam durchdachte Auffassung seiner Rollen gelegentlich auftauchende Sorgen um sein Stimmaterial zurückzudrängen vermag, zumal auch seine Bühnenbildwirkung immer prachtvoll ist. Sein Alvaro in „Nacht des Schicksals" von Giuseppe Verdi hatte Größe, wie auch Herta Münch als Leonore dieser Inszenierung Martin Baumanns den Erfolg sicherte. Als Preziosilla bewies Tilde Hoffmann, als Pater Guardian Xaver Waibel ihre vielfältige Brauchbarkeit bei hoher Stimmkultur und wachsender Spielsicherheit, die sie auch im „Waffenschmied" u. a. bewiesen. Edith Kempny, die prächtige Luise im „Bärenhäuter" Siegfried Wagners, konnte auch als Leonore in „Alessandro Stradella" u. a. ihre hohe Musikalität erweisen, die sich in gepflegtem Gesang kundgibt. Manfred Grundler sang den Holländer in Richard Wagners Frühoper mit dämonischer Wucht unter der temperamentvollen Leitung GMD. Kurt Overhoffs. Auch die Operette bewährte sich nach der erfolgreichen Uraufführung „Der schwarze Korsar" Hartwig von Platens in flotten Neueinstudierungen von Johann Strauß („Eine Nacht in Venedig", „Wiener Blut") bis zu Künneke und Linke unter der beschwingenden Leitung Fritz Bohnes. Fr. Baser.

Karlsruhe: Die Aufführung von W. A. Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" in der Textfassung Siegfried Anheißers dem Karlsruher Künstler-Ensemble in reichlichem Maße Gelegenheit, einen feingeschliffenen und dennoch anmutig beseelten Rokoko-Stil zur Schau zu stellen (Violante Onesti: Hannefriedel Grether). Erik Wildhagen bewirkte durch die geschickte Verwendung der Drehbühne einen nach Möglichkeit geschlossenen, recht günstigen Gesamteindruck des entzückenden Jugendwerkes des Meisters. Einen außergewöhnlichen Erfolg konnte die von Peter Hoenselaers-Dortmund als Gast inszenierte Operette „Eine Nacht in Venedig" von Johann Stauß erringen. Im Mittelpunkt der Aufführung und der Darsteller stand Eugen Rex-Berlin als Delacqua. Am Dirigentenpult war der junge, sehr begabte Walter Born.
Drei Erstaufführungen sind bemerkenswert: Julius Weismanns „Schwanenweiß" (in der Titelpartie Else Blank), Siegfried Wagners „An Allem ist Hütchen schuld" (Katherlieschen: Else Blank, Frieder: Robert Kiefer) und als Erstaufführung für die Badische Gauhauptstadt „Die Zaubergeige" (Gretl: Else Blank und Ilsemarie Schnering a. G., Kaspar: Fritz Harlan) von Werner Egk. Während nun Julius Weismann, welcher sein Werk persönlich dirigierte, seine ausgesprochene Begabung und rückhaltlos anerkannte Stärke im Malen und Ausdeuten fein erfühlter lyrischer Stimmungen findet, ist Werner Egk der temperamentvolle, ganz auf Bühnenwirkung eingestellte, aus dem Born seiner bajuvarischen Heimat schöpfende Draufgänger. Sowohl Joseph Keilberth am Pult, als auch die bewährten Kräfte der Oper verhalfen dem von Erik Wildhagen in richtiger Erkenntnis des eigentlichen Wesens der Handlung als eine Bauernkomödie des Barock behandelten Werk zu einer mit lebhaftester Zustimmung aufgenommenen Wiedergabe. Mit viel Interesse sah man auch der Erstaufführung von Verdis „Macbeth" entgegen. Die für Karlsruhe gewählte Fassung der Oper stellte eine Mischung der Urschrift (Florenz 1847) und der Pariser Bearbeitung (1865) dar: von der Urfassung wurde der Tod des Titelhelden auf der Szene, von Paris die Einfügung des Balletts übernommen. Verdi vermochte hierdurch zu triumphieren, der Geist Shakespeares dagegen trat

kaum mehr in Erscheinung! Als Macbeth bot Helmuth Seiler eine namentlich darstellerisch gesehen ganz vorzügliche Leistung, die Lady Paula Baumanns war die große, höchst erfreuliche Überraschung der Saison. Staatskapellmeister Karl Köhler war Bühne und Orchester ein gewissenhafter Führer.

Das Ballett der Badischen Staatsbühne welches sich unter der choreographischen Leitung von Valeria Kratina auf einer sehr beachtlichen Höhe bewegt, wartete mit einem festlich abgestimmten und von nachhaltigster Wirkung gekrönten Abend auf. „Das Dorf unter dem Gletscher", eine Tanzhandlung von Albert Roesler mit der Musik des jungen Schweizer Komponisten Heinrich Sutermeister gelangte hierbei zur Uraufführung. Wenn auch der Stoff des Spiels dem heutigen Deutschland nicht mehr nahe genug stehen dürfte, um darin eine Verherrlichung unseres Kunstideals erblicken zu können, so hat dennoch Sutermeister eine — insbesondere vom tänzerischen Standpunkt aus betrachtet — recht dankbare und mit allen Mitteln moderner Orchestertechnik ausgestattete musikalische Illustration geschaffen, die das Geschehen auf der Bühne in ausgezeichneter, oftmals unerhört dramatischer Weise untermalt bzw. unterstreicht. Am gleichen Abend erfuhr auch Igor Strawinskys „Feuervogel" seine Karlsruher Erstaufführung. Am Pult stand Karl Köhler.

Auch in der verflossenen Spielzeit brachte die Badische Staatsbühne Wagners „Ring" als geschlossenen Zyklus heraus. Hierbei waren Dilma Fichtmüller (Brünhilde in Walküre und Siegfried), Paula Baumann (Fricka), Elfriede Haberkorn (Erda und Waltraute), Hedwig Hillengaß (Gutrune), Theo Strack (Siegmund und Siegfried), Helmuth Seiler (Wotan und Gunther), Adolf Schöpflin (Hunding und Hagen), Robert Kiefer (Mime) und Karlheinz Löser (Alberich) als Träger der Hauptpartien beschäftigt. In der „Walküre" gastierte Annelies Roerig (Lübeck) als Sieglinde, in der „Götterdämmerung" Hanna Kerrl (Kassel) als Brünhilde. Musikalische Leitung: Staatskapellmeister Karl Köhler.

Das künstlerische Schaffen Hans Pfitzners fand in den bereits gewürdigten Pfitzner-Tagen eine ebenso beachtliche wie sinnvolle Würdigung.

Außer den bereits obengenannten Gastspielen sei eine festliche Carmen-Aufführung mit Helge Roswaenge als José, die Wiedergabe von Wolf-Ferraris „Sly" mit Karl Hauß sowie der österliche „Parsifal" mit Odo Louis Boeck als Klingsor genannt. Wilhelm Sieben-Dortmund leitete eine festliche Aufführung von Beethovens Fidelio (Leonore: Dilma Fichtmüller, Florestan: Theo Strack, Marzelline: Ilsemarie Schnering a. G.). Richard Strauß war im Spielplan mit dem „Rosenkavalier" vertreten, Max von Schillings mit seiner „Mona Lisa". Hermann Henrich dirigierte seine Oper Beatrice" persönlich, nachdem das Werk bereits unter Karl Köhler herauskam.

Richard Slevogt.

Mannheim: Die Festspiele des Mannheimer Nationaltheaters wurden durch den Besuch von Reichsminister Dr. Goebbels ausgezeichnet. Der Spielplan der Oper brachte innerhalb der Festspiele bewährte Aufführungen der Spielzeit, deren festliche Bedeutung durch die Verpflichtung prominenter auswärtiger Gäste betont wurde. Max Lorenz (Siegfried in „Die Götterdämmerung"), Herbert Alsen, Wien (Hagen), Maria Cebotari, Dresden (Tatjana in „Eugen Onegin"), Walter Großmann, Berlin (Wanderer, Onegin, Holländer und Hans Sachs), Hilde Singenstreu, Hannover (Eva), August Seider, Leipzig (Stolzing), Martin Kremer, Dresden (David) und August Griebel, Köln (Beckmesser), waren gewonnen. Generalintendant Alexander Spring hatte als naher Freund Siegfried Wagners seine volkstümliche Märchenoper „Schwarzschwanenreich" inszeniert. Karl Elmendorff und Dr. Ernst Cremer teilten sich in die musikalische Leitung, Heinrich Köhler-Helffrich und Intendant Friedrich Brandenburg in die Regie.

Die vorgesehene Uraufführung von Eugen Bodarts „Spanische Nacht" mußte wegen in letzter Minute eintretender technischer Schwierigkeiten abgesagt werden. Im Rahmen einer Morgenfeier kam unter Leitung von Dr. Ernst Cremer das „Italienische Liederbuch" von Ermanno Wolf-Ferrari erfolgreich zur Uraufführung. Es sind 44 Liebeslieder nach dem „Canzoniere", die 1936, unmittelbar nach „Der Campiello" entstanden. Die Lieder stehen ohne inneren Zusammenhang nebeneinander, nur zweimal sind kleine Gruppen zusammengefaßt in den Abschieds- und Wiedersehensliedern und im „Ständchen". Was sonst für Wolf-Ferrari einnimmt: melodische Erfindung, Durchsichtigkeit der Anlage, feiner Humor und Innigkeit des Gefühls findet sich in diesen kurzen Liedern vollendet wieder. Bei Ernst Cremers Klavierbegleitung setzten sich Irene Ziegler, Gussa Heiken, Gertrud Gelly, Franz Koblitz und Heinrich Hölzlin mit hoher Begeisterung für die Lieder ein und sicherten ihnen den Erfolg.

Das Nationaltheaterorchester brachte in einem von Karl Elmendorff geleiteten außerordentlichen Sinfonie-Konzert den ersten Satz der Konzertsinfonie in a-Moll op. 5 von Gottfried Müller zur Ur-

aufführung. Das Werk des jungen Komponisten verrät eine ungewöhnliche kontrapunktische Begabung. Es sucht die Verbindung von strenger Vielstimmigkeit und sinfonischer Form. In knapper Straffung werden vier Themen zweimal durchgeführt.

Heinrich Köhler-Helffrich, der mit Beginn der nächsten Spielzeit aus dem Verbande des Nationaltheaters ausscheidet, um nach Breslau überzusiedeln, inszenierte als letzte Vorstellung dieser Spielzeit Puccinis reizvollen Einakter „Gianni Schicchi", den er zu überragender Ensembleleistung gestaltete. Die Aufführung bildete den Mittelpunkt eines heiteren Komödienabends, der außerdem die beiden Tanzspiele „Die ungeratene Tochter" von Casella und „Der Dreispitz" von Manuel da Falla brachte. Erika Köster hatte die Tanzleitung.

Der heiteren Muse diente eine Aufführung des „Gasparone" von Millöcker, die vor allem für den Tenorbuffo Friedrich Kempf und den Baßbuffo Hans Scherer zum Publikumserfolg wurde. Als letzte Opernaufführung der Spielzeit inszenierte Helmuth Ebbs Lortzings „Der Waffenschmied von Worms". Ernst Cremer hatte die musikalische Leitung.

Als zweite Studioaufführung des Jahres brachte die Opernschule der Städtischen Hochschule für Musik und Theater Lortzings „Die Opernprobe" und Suppés „Leichte Kavallerie", deren Lebensfähigkeit durch diese Aufführung wieder unter Beweis gestellt wurde. Heinrich Köhler-Helffrich hatte beide Werke in sorgfältigster Kleinarbeit vorbereitet. Direktor Chlodwig Rasberger betreute die Aufführung musikalisch. Die bedeutenden Unterrichtserfolge des Instituts fanden in der Geschlossenheit der Aufführung, die auch die selbst für eine Operettenbühne schwierige Operette Suppés erfaßte, ihre Parallele.

C. J. Brinkmann.

Konzert

Berlin.

Eine Buxtehude-Feier, auf der nur das Werk sprach, veranstaltete Domorganist Prof. Fritz Heitmann aus Anlaß des 300. Geburtstages des großen deutsch-nordischen Orgelmeisters. In der Orgel der Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses besitzt Berlin ein Instrument, wie es sich besser zum Spielen barocker Orgelmusik nicht eignet. Arp Schnitger, der Erbauer, war zudem persönlich mit Buxtehude bekannt. An drei Abenden, die starken Zuspruch hatten, gab Heitmann mit meisterlicher Kunst der Wiedergabe und feiner, dem Klangideal der Buxtehude-Zeit nachspürender Registrierung einen Überblick über das Schaffen des großen „nordischen Romantikers". In die herkömmlichen Formen der Präludien und Fugen, der Orgelchoräle und Passacaglien ist eine überraschend weite und tiefe Welt gebannt. Heitmann hatte die Werke so gewählt, daß die Vielseitigkeit des Empfindens, die Gegensätze zwischen formaler Klarheit und tiefgründiger Phantastik, lyrischer Zartheit und oft zu dämonischer Wucht emporwachsender Dramatik deutlich wurden. So brachte er in dem kleinen, schönen Barockraum, der schon seit einigen Jahren eine viel besuchte Feierstätte sommerlicher Abendmusiken ist, seinen Hörern einen Meister nahe, der gleichermaßen als Erfüller und Anreger innerhalb der Musik nordischer Prägung gelten darf.

Der musica sacra sind auch die Mittwochabende in der Grunewaldkirche gewidmet, wo Organist Walter Reimann alte und neue Kirchenmusik aufführt. Einem Bach-Abend folgte ein Abend mit zeitgenössischer Orgelmusik, auf dem Johann Nep. David und Hugo Distler, zwei hervorragende Vertreter der wirklich polyphon denkenden und schreibenden jungen Musikergeneration, mit charakteristischen Werken zu Worte kamen. Heinz Kuska und Bruno Obert waren die Mittler an der Orgel, Charlotte Hempe, die erst kürzlich auf einem Abend alter und neuer Violinmusik auch eigene Kompositionen für Viola aufgeführt hatte, spielte einige davon, in denen ihr namentlich an den Meisterwerken des Barock geschultes Stilempfinden ansprechenden Ausdruck fand.

Im Rahmen der Berliner Kunstwochen sind die Konzertveranstaltungen unter freiem Himmel durch Programmwahl, Wiedergabe und die Stimmung der Umgebung zu besonders beliebten Einrichtungen geworden. Neben den Schlüterhof-Konzerten im Stadtschloß haben sich die Serenaden-Abende des Landesorchesters im Park des Schlosses Niederschönhausen als besonders anziehend erwiesen. Man steht oder lagert gruppenweise im Park unter den alten Bäumen und läßt die alten und ewig jungen Weisen barocker und klassischer Serenadenmusik auf sich wirken, meist Werke von Mozart, Haydn, Gluck, dann etwa des „Londoner" Bach Johann Christian oder auch der großen Romantiker Schubert und Schumann. Generalmusikdirektor Fritz Zaun, jetzt der ständige Dirigent des Landesorchesters, hat die leichte Hand und das sichere Empfinden für diese Werke, so daß sich Musik und Natur zu einem schönen Erlebnis verbinden.

Das Schloß Schönhausen selbst, einst als Wohnsitz der Königin Elisabeth Christine, der Gemahlin Friedrichs des Großen, eine Stätte feiner Kultur

und Geselligkeit, wurde jetzt erneut der Musik dienstbar gemacht. Man hat das stille, architektonisch überaus edle Bauwerk zu den Zeiten der Systemparteien gern beseitigen wollen, doch nach der Machtübernahme hat es Reichsminister Dr. Goebbels wieder herstellen lassen. Es dient namentlich der Reichskammer der bildenden Künste für Ausstellungen und Tagungen. Hier erklang als Auftakt einer Reihe von Konzerten, die das Schloß wieder zum Mittelpunkt des Kulturlebens im Berliner Norden werden lassen sollen, an einem Abend intimer Rokokomusik eine Originalflöte Friedrichs des Großen, wieder spielbar gemacht und gespielt von Georg Müller, der mit beseelter Virtuosität Kompositionen des Königs vortrug und die dunklen, zarten und weichen Töne des durch die Erinnerung kostbaren Instruments in perlenden Koloraturen und melodieschönen Kantilenen erklingen ließ. Durch Rundfunk wurde dieses Konzert, das durch einige von der Staatsoperntänzerin Rita Zabekow vorgeführte Originaltänze der Barberina angenehm ergänzt wurde, sogar nach Nordamerika übertragen.

Nicht mehr wegzudenken aus dem sommerlichen Musiklebens festlichen Charakters sind die Konzerte im fackelbeleuchteten Schlüterhof des Schlosses, wo vor der machtvoll-harmonischen Barockfassade Generalmusikdirektor Hans von Benda mit dem Philharmonischen Orchester erlesene Meisterwerke zumeist des 17. und 18. Jahrhunderts aufführt. Mit feinem Spürsinn bringt Benda dabei auch viel Unbekanntes oder weniger Bekanntes zutage, und die Ausführung durch die Philharmoniker und die Solisten des Orchesters stempelt diese stets von einer großen Liebhabergemeinde besuchten Abende zu Veranstaltungen feiner Klangkultur. Von Giovanni Gabrieli etwa und J. H. Klein bis zu Mozart und Haydn sind die großen und die bemerkenswerten Meister der europäischen Musiknationen vertreten, und wenn so auch überwiegend deutsche, französische und italienische Musik erklingt, so fehlt doch auch wiederum Englands Meister Purcell nicht. Nicht nur symphonische und Kammermusik wird aufgeführt, aus Opern und Balletten treten Chöre und Tanzsätze hinzu, und an einem Abend wurde wie im Vorjahre, da Georg Bendas „Medea" wiedererweckt wurde, das Konzertpodium zur Szene. Musik und Tanz verschwisterten sich. Benda und Rudolf Kölling, der Ballettmeister des Deutschen Opernhauses, führten Hörer und Zuschauer „Von der Pavane bis zum Menuett". In fünf Gruppen wurde die Welt der Allemenden und Courenten, des höfischen Barock- und Rokokotanzes, aus der ländlich-spielerischen Schäferwelt und des Theatertanzes lebendig. Von Schims „Banchetto musicale" führte dazu der musikalische Weg über Corelli, Gluck („Don Juan" und „Orpheus-Musik) zu Mozarts Haffnerserenade. Es ergab sich ein stilvoller, ungemein schöner und wirksamer Zusammenklang von Tanz und Musik, ein Erfolg, der den Spielern und Tänzern (Solisten und Tanzgruppe des Deutschen Opernhauses) begeisterte Zustimmung eintrug. Hermann Killer.

So wie die Philharmoniker in den Schlüterhof, so ist das Landesorchester Gau Berlin in den Berliner Zoo gewandert, in dem es regelmäßig in den Sommermonaten Sinfoniekonzerte veranstaltet. Ein Wagner-Abend unter der umsichtigen Leitung Gustav Havemanns leitete diese Konzertserie ein. Johanna Fritsch sang mit volltönender Stimme „Elsas Traum" und die Hallen-Arie aus „Tannhäuser".

Im Rahmen eines Deutsch-Polnischen Austauschkonzertes des Staatlichen Konservatoriums der Musik Warschau sah man auf dem Podium des Konzertsaales der Hochschule für Musik Berlin eine Reihe begabter Nachwuchskräfte Polens, die sich mit dem Konzertorchester der Hochschule für Musik Berlin im ausgeglichenen Musizieren zusammenfanden. Als leidenschaftlich nachgestaltender Dirigent zeichnete sich K. Hardulak aus, und Thomas Kiesewetter, gleichfalls ein zielbewußter Dirigent, gab einer eigenen Komposition, einer Ouvertüre zu einer komischen Oper, Schwung und Farbe. Besonders interessierte an diesem Abend das Auftreten des Pianisten Witold Malcuzynski, dem polnischen Preisträger des Warschauer Chopin-Wettbewerbes 1937, der mit glänzender Virtuosität und männlicher Gestaltungskraft Chopins Klavierkonzert f-Moll spielte. In mehreren Zugaben, die von den begeisterten Zuhörern erzwungen wurden, zeigte er sich ebenfalls als charakteristischer Chopinspieler. Michal Bulat-Mironowcz's lebendige Vortragskunst in der Leporello-Arie verdient fernerhin Erwähnung.

Einem Konzert zum Besten der Richard-Wagner-Stipendien-Stiftung im Haus der Deutschen Presse gaben vor allem die Cello-Vorträge Tibor de Machulas Aufschwung und Inhalt.

In einem Konzert im Harnackhaus zum Besten des Deutschen Roten Kreuzes führten sowohl die temperamentvollen Geigenvorträge von Martha Linz, als auch die aufs feinste abgestimmten Liedvorträge von Louis Graveure und Margarethe Arndt-Ober in die Bezirke schönster Kammermusik. Michael Raucheisen zeichnete sich als geschickter und hervorragend anpassungsfähiger Begleiter aus.

Ein Konzert auf Instrumenten Meister Wunder-

lichs verdient Erwähnung, gab doch dieses Konzert einem weiteren Kreise Gelegenheit, die Instrumente eines ausgezeichneten deutschen Geigenbauers der Gegenwart kennenzulernen.

Gerhard Schultze.

Bruchsaal. Rokokomusik im Bruchsaaler Schloß. In dem wunderbaren Bau Balthasar Neumanns erklangen wieder, zum ersten Male seit den musikfrohen Jahrzehnten vor 1789, italienische Meister des Barock und Rokoko, gespielt und gesungen von Hofmusikern in Gala und silbern leuchtenden Perücken und einer liebreizenden Sängerin im Reifrock, eingeführt von galanten Kavalieren. Einiges in Instrumentierung und Besetzung ist allerdings von Fritz Zobeley geändert und unserm neuzeitlichen Klangempfinden angepaßt worden.

Prunkend, stolz, würdevoll rauschte das Konzert von Ragazzi auf, dem Zeitgenossen Bachs in Wien, der aber ganz nur seinem Muster Corelli zugewandt blieb. Tieferes, Gewichtigeres hatte uns Caldara in seineer Einleitung (Sinfonia) zu einem Oratorium zu sagen. Sehr sanglich erwies sich die Motette des Portugiesen Antonio Teixeira, die Hannefriedel Grether ausdrucksvoll sang. Ihre Gewöhnung an die Klangverhältnisse im Staatstheater Karlsruhe darf aber noch ganz auf die intime Kammermusikakustik des „Fürstensaales" eingestellt werden, um auch ihre Arie aus Paers „Achilles" und die tempramentvolle Polacca Christian Cannabichs zum köstlichsten Erlebnis dieser Abende zu machen.

Große Formbegabung nähert Franz A. Hoffmeisters Konzert dem Mozartstil, es fehlt nur letzter Adel und Gehalt. Der Leiter dieser Abende, Musikdirektor F. Hunkler, spielte es auf dem Hammerflügel (ohne Repetitionsmechanik) von Johann Stein, auf dem hier schon Mozart 1763 gespielt haben soll (?). In klangschöner Wiedergabe erfreute auch das Streichquartett von Valentin Nicolai und die reich ausgestaltete Ouvertüre Paesiellos zu „La Frascatana", in derem einleitenden Allegro eine ganze Tonfolge aus dem Höhepunkt der Haydn-Hymne („Deutschland . .") in begeisterter Gipfelung anklingt. Das Menuett bewahrt trotz Viervierteł-Takt ganz erstaunlich gut seinen Tanzcharakter: ein seltener Fall in der Entwickelung des Dreiviertel-Rhythmus!

Friedrich Baser.

Danzig. Mehr als in früheren Jahren rückten die Sinfoniekonzerte in den Mittelpunkt des hiesigen Konzertlebens, Hans Schwieger, ein hochbefähigter Dirigent, den Danzig schon nach einem Jahr an Tokio abgeben muß, beschränkte sich in der Hauptsache auf ein klassisches Programm. Egks bajuwarische „Georgika" vertrat die Gegenwart doch etwas gar zu leichtwiegend. Von den Solisten erregte neben schon bekannten Größen Conrad Hansen mit einer kraftvoll-klaren Darstellung von Beethovens c-Moll-Konzert berechtigtes Aufsehen. Maria Greiser-Koerfer brachte mit Schumanns Klavierkonzert ihr großes Können in Erinnerung. Höhepunkt war wohl Verdis Requiem in glanzvoller solistischer Besetzung.

Die als Gegenstand privaten Unternehmertums veranstalteten Solistenkonzerte sind fast ganz zum Erliegen gekommen, weil das Publikum nach der Guldenabwertung den Forderungen der auswärtigen Künstler entsprechende Eintrittspreise nicht mehr aufbringen kann. Einen umso größeren Aufgabenbereich fand die Landeskulturkammer, die zu volkstümlichen Preisen die hervorragendsten Gäste bieten konnte, während die NS.-Kulturgemeinde ihre Veranstaltungen vorzugsweise mit heimischen Künstlern bestritt. Mit einem Besuch der Berliner Philharmoniker unter Schuricht fand der Winter seinen krönenden Abschluß.

Heinz Heß.

Halle a. S.: Ein Rückblick auf den Konzertwinter 1936/37 läßt reges, ständig sich steigerndes Konzertleben auch in Halle erkennen, das sich in einer großen Anzahl ausgezeichneter Solistenabende (an denen die NS.-Kulturgemeinde stärksten Anteil hatte) ebenso äußerte wie in den großen Konzerten, die das Städtische Orchester unter Leitung von GMD. Bruno Vondenhoff gab. Programmgestaltung und Auswahl der Solisten (Kulenkampff, Mildner, Erdmann, Hoelscher u. a.) zeigten, daß hier verantwortungsbewußt Musikpflege getrieben wurde, die neben den Klassikern auch die lebenden Komponisten mit einbezog. Dem Städtischen Orchester war dadurch in hinreichendem Maße Gelegenheit gegeben, seine Wendigkeit und künstlerische Disziplin unter Beweis zu stellen.

Die „Philharmonie" brachte in ihren Konzerten auswärtige Orchester und Kammermusikvereinigungen; natürlicher Höhepunkt dieser Konzertreihe war wiederum das Erscheinen Wilhelm Furtwänglers mit den Berliner Philharmonikern.

Für die Spielzeit 1937/38 wurde der bisherige I. Staatskapellmeister der Staatsoper Stuttgart, Richard Kraus, als Generalmusikdirektor nach Halle verpflichtet. Der vielversprechende Spielplanentwurf der Oper, ebenso wie die angekündigten Städtischen Sinfoniekonzerte verraten, daß Richard Kraus in noch gesteigertem Umfange die zeitgenössischen Komponisten herauszustellen beabsichtigt; für das Theater- und Konzertleben

Halles ist jedenfalls durch Richard Kraus ein weiterer gesunder, künstlerischer Auftrieb zu erwarten. Kurt Simon.

Heidelberg. Die sieben Städtischen Sinfoniekonzerte der eben zu Ende gegangenen Konzertzeit fanden einen eindrucksstarken Abschluß durch die von Prof. Dr. Peter Raabe mit ungewöhnlicher Werktreue und beseelter Hingabe gestaltete I. Sinfonie Anton Bruckners in ihrer Linzer Fassung von 1865. Diesem gewaltigen Zeugnis einer einsam ringenden Seele stellte Raabe die feingeschliffene Oberon-Ouverture Carl Maria von Webers und die „Variationen und Fuge über ein eignes Thema" von Werner Trenker voran. Aber auch beide vorangegangenen Sinfoniekonzerte blieben in bester Erinnerung, in deren Mittelpunkt das Schumann-Konzert Prof. Walter Giesekings, dieses wunderbaren Klangkünstlers, und das Beethoven-Violinkonzert Konzertmeisters Adolf Berg standen. GMD. Kurt Overhoff gab ihnen orchestrale Höhepunkte in Brahms' III. und Beethovens IV. Sinfonie, die in ausgezeichnetem Zusammenwirken aller Bläser- und Streicher-Gruppen herauskamen.
Die Chorkonzerte des Bachvereins brachten die Matthäus-Passionen Johann Sebastian Bachs und Heinrich Schütz', um deren sorgfältige und unermüdliche Vorbereitung und liebevolle Aufführung Prof. Dr. Hermann Poppen bemüht war. Die vier Kammermusikkonzerte fanden durch das Wendling-Quartett ihren Abschluß. Ihr stärkstes Erlebnis dürfte das „Quartetto di Roma" geblieben sein. — Unter den Solisten sei Vasa Prihoda an erster Stelle genannt, der seinen herrlichen Geigenton in vielseitiger Vortragsfolge hören ließ und auch durch spielende Bewältigung aller denkbaren technischen Meisterstücke fesselte. — Ingeborg Driesch und Stephanie Pellissier vereinigten sich wiederum zu einem Sonatenabend mit Bach, Reger, Brahms und César Franck.
Friedrich Baser.

Karlsruhe: Bei der Besprechung der Sinfonie-Konzerte seien nur die bedeutenderen Ur- bzw. Erstaufführungen vermerkt. Das zeitgenössische Musikschaffen wurde durch die Wiedergabe von Karl Marx' „Konzert für 2 Violinen und Orchester", Werk 5, (Ottomar Voigt und Hans Ochsenkiel), der „Symphonischen Fantasie über ein Thema von Frescobaldi", Werk 20, von Karl Höller und der „Varationen und Fuge über ein eigenes Thema", Werk 2, von Werner Trenkner aufgezeigt. Während Karl Marx völlig in der Satztechnik des Barock arbeitet, fällt Höller durch eine in jeder Hinsicht persönliche Haltung, durch die Verwendung oftmals recht kühner aber doch irgendwie eigengesetzlich bedingter Dissonanz-Ballungen auf. Werner Trenkner dürfte seine hauptsächlichsten Anregungen durch das Schaffen Regers empfangen haben. Außerdem interpretierte Julius Weismann sein Klavierkonzert in der Neufassung — gleichsam als Ur-Aufführung — persönlich am Bechstein. Eine Partita von Joseph Haydn sowie die glanzvolle, mit naturalistischen Effekten ausgestattete Konzertfantasie für Orchester „Eine Nacht auf dem kahlen Berge" von Modest Mussorgski entstammen zwar zwei grundverschiedenen Welten und Empfindungssphären, zeigten aber die bewunderungswürdige Vielseitigkeit der Ausdeutung durch Joseph Keilberth, der die musikalische Leitung der Mehrzahl der Konzerte innehatte. Gastdirigenten waren in dieser Konzertsaison Hermann Abendroth, Paul van Kempen und Peter Raabe. Unter den Solisten verdienen die ausgezeichnete Mozart-Spielerin Lubka Kolessa, Edwin Fischer und Gaspar Cassado (Violoncello-Konzerte von Weber und Pfitzner) namentlich genannt zu werden. Des weiteren sei eine Aufführung von Verdis „Requiem" mit Helene Fahrni, Gertrude Pfitzinger, José Riavez und Fred Drissen als Solisten unter der sorgfältigen Stabführung Karl Köhlers erwähnt. Richard Slevogt.

Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde

Bochum: Für das von Ende September bis Anfang Oktober d. Js. stattfindende Musikfest, das unter der Leitung des Kreischormeisters Paul Folge steht, haben die örtlichen Gruppen des Deutschen Sängerbundes, des Reichsverbandes der Gemischten Chöre, der Reichsmusikkammer, der NS.-Kuturgemeinde, der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", der HJ. und die Stadtverwaltung ihre Beteiligung zugesagt. Es gelangen u. a. Werke zur Aufführung: „Von deutscher Seele" von Pfitzner, „Die Jahreszeiten" von Telemann, die Kantate „Die drei Stände" von Hermann Erpf, „Neues Volk" von Bruno Stürmer und „Wir schreiten" von Ludwig Weber. Außerdem finden während des Musikfestes statt: Altdeutsche Turmmusiken, Allgemeines Volksliedsingen, Volkstanzvorfüh-

rungen, Offene Singstunden, Kirchenkonzerte, Kammer- und Hausmusik.

Bonn: Auf Vermittlung der NSKG. und des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität gab Prof. Schaufuß-Bonini (Dresden) in der Aula der Universität ein Konzert mit Werken von Scarlatti, Bach und Chopin.

Bad Bramstedt: Im Rahmen der Veranstaltungen der NSKG. gastierte das Landesorchester Nordmark (Altona) unter der Leitung von Johannes Deinel.

Brebach: Das Orchester der NSKG. veranstaltete eine musikalische Morgenfeier, bei der der Ortsverbandsobmann der NSKG. zu kulturellen Fragen Stellung nahm.

Danzig: Mit alter Musik auf alten Instrumenten wurde die Reihe der von der NSKG. veranstalteten Olivaer Schloßkonzerte eröffnet. Die Berliner Spielleitung vermittelte Werke des 18. Jahrhunderts.

Düsseldorf: Die NSKG. gab als Nachklang ihrer Paul Graener-Feier einen Kammermusikabend mit Werken von Hans Pfitzner und Paul Graener. In Lied und Sonate wurden so zwei gesinnungsfeste Vertreter der Gegenwartskunst gezeigt, die zwar nicht unbedingt zu den Jungen, aber zu den Würdigen Deutschlands zählen.

Eschwege: Die verstärkte Kasseler Staatskapelle unter Leitung von Heinz Bongartz gastierte in einem Sinfoniekonzert der NSKG. Rolph Schroeder spielte das Violinkonzert in D-Dur von Beethoven.

Leipzig: Für Serenaden-Aufführungen hat Leipzig im Park des Gohliser Schlößchens eine ideale Stätte. Die NSKG. hat die Durchführung dieser Abenmusiken auch in diesem Sommer wieder dem Leipziger Kammerorchester übertragen. Auch das Gewandhausorchester wird sich unter Generalmusikdirektor Hermann Abendroth und Generalmusikdirektor Paul Schmitz daran beteiligen. Der Madrigalkreis der Universitäts-Kantorei und andere Chorvereinigungen werden sich ebenfalls zur Verfügung stellen, um diese Veranstaltungen so vielseitig als möglich zu gestalten.

Haan: Zu den vornehmsten Bestrebungen der NSKG. gehörte schon lange der Plan zur Aufstellung eines Solistenchores. Diese Chorgemeinschaft ist nun ins Leben gerufen worden und hat in der Person des Lehrers Heinz Kottel seinen künstlerischen Leiter gefunden.

Hannover: Im letzten diesjährigen Konzert der NS.-Bühne sang Kammersänger Franz Völker seinen zahlreichen Anhängern zu schier unterschiedsloser Begeisterung Lieder von Schubert, Brahms, Liszt, Pfitzner, Strauß sowie einige Opernarien.

Kolberg. Der Kolberger Konzertring, zu dem sich im vergangenen Winter erstmalig und mit recht gutem Erfolge hinsichtlich der Darbietungen wie des Besuches die NS.-Kulturgemeinde und das städtische Amt für Musikpflege zusammenschlossen, bot fünf Abonnements-Konzerte mit Kammersänger Wittrich, Prof. Kuhlenkampff, Prof. Lamond und der Harfinistin Ursula Lentrodt als Solisten; sämtliche Konzerte erfolgten unter Mitwirkung des städtischen Orchesters. Im Eröffnungskonzert gelangte Beethovens „Neunte" unter Leitung von Musikdirektor Ettl zur Aufführung. — Weiter wurden vier Kammermusik-Abende der Kolberger Kammermusik-Vereinigung geboten.

Ludwigsburg: Der Stuttgarter Bariton Walter Ehrmann war von der NS.-Kulturgemeinde zu einem Liederabend verpflichtet worden und hatte einen starken Erfolg zu verbuchen.

Mainz: Im 6. Konzert der NS.-Kulturgemeinde im Weißen Saal des Kurfürstenschlosses gelangte unter der Leitung von Generalmusikdirektor Zwißler die Bläser-Serenade von Richard Strauß, die Kammersinfonie von Wolf Ferrari und die Sinfonietta von Walter Jachert zur Aufführung.

Nürnberg: Die Durchführung der Burgserenaden übernehmen in diesem Jahre das Städtische Konservatorium, das Collegium musicum und die NSKG. Bedeutende Solisten und Chorvereinigungen sollen herangezogen werden. Die Vortragsfolgen sind mit größter Sorgfalt zusammengestellt worden; denn die alte Meistersingerstadt hat die Verpflichtung, ihren Gästen aus dem Ausland und dem Reich die besten und bleibendsten Eindrücke zu vermitteln.

Recklinghausen: Es gibt nur wenige deutsche Tänzerinnen, die in so vollendeter Form die schwierige Technik des spanischen Tanzes meistern wie Almut Dorowa, die bei einer Veranstaltung der NSKG. tanzte.

Stuttgart: Die NSKG. hatte für ein Sinfoniekonzert im Festsaal der Liederhalle Beethovens 9. Sinfonie gewählt. Kapellmeister Martin Hahn führte das Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern, den Stuttgarter Oratorienverein und den NS.-Deutschen Männer- und Frauenchor. Als Solisten wirkten mit Kammersängerin Irma Roster, Emma Mayer, Kammersänger Fritz Windgassen und Hans Ducrue.

∗ Die Werkanalyse ∗

In freier Folge werden wir künftig wichtigere neue Kompositionen einer eingehenden Werkbetrachtung unterziehen. Die hierfür eingerichtete Rubrik soll insbesondere der Förderung des Verständnisses für die Nachwuchsmusiker zugute kommen.

Die Schriftleitung.

Wolfgang Fortners Sinfonia concertante

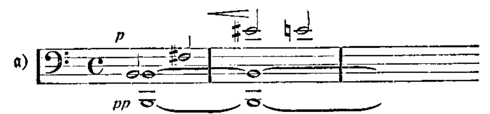
(Eine Werkbetrachtung.)

Von Erich Schütze, Berlin.

Wolfgang Fortner gehört zu den Komponisten, die im Sinne einer fortschrittlichen Musikentwicklung in vorderster Front marschieren. Fast einstimmig ist ihm das Zeugnis einer zielbewußten, eigengeprägten Persönlichkeit ausgestellt worden. Mit seiner Sinfonia concertante stellt er die folgerichtige Entwicklung seines Schaffens erneut unter Beweis. Der erfolgreichen Uraufführung im Oktober 1936 folgte die gleich eindrucksstarke Wiedergabe anläßlich des Internationalen Musikfestes in Baden-Baden. Mehrere große Orchester haben das Werk in ihr Programm aufgenommen.

Ein Blick in die Partitur des Werkes läßt sofort die vielfachen Zusammenhänge mit den schaffenden Kräften der letzten positiven Musikentwicklung erkennen. Durch den Willen zur Form und Gestalt hat hier das Schaffen eine feste innere Bindung erfahren. In der Umschmelzung barocker und klassischer Stilelemente in gegenwartgeborenes, zeitnahes Klangerleben geht der Komponist durchaus souverän vor und erreicht so eine weitgehende Analogie zwischen Inhalt und Form.

Im ersten Satz tritt das Flächige, plastisch Profilierte unmittelbar hervor. Über einem pp-Orgelpunkt der Streicher schwebt langsam vom Fagott aus ein durch die weiten Schritte: Quint — große Septime — scharf umrissenes Motiv (a) zur Höhe empor, um nach Erreichung des Spitzentones in ein gemessenes Zurückweichen in Sekunden überzugehen.



In den allmählichen Abstieg mischt sich ein verhalten zuckender Rhythmus der Hörner. Aus dem pp-Zielklang, in den diese Bewegung einmündet, wächst eine von mystisch-feierlichen Klängen getragene Weise der Blechbläser heraus, in der sich das anfängliche Gleichmaß zu stärkerer Spannung verdichtet. Sie wird abgelöst von einem aus der Höhe der Holzbläser herabschwingenden Rankenwerk zierlicher, wie spielerisch improvisierter Imitationen, an die sich ein erneutes Aufstreben (a) anschließt. Es erscheint jetzt klanglich konzentrierter, lebt aber nur für wenige Takte auf. Aus dem schnellen Zurücksinken drängt ungestüm die Solovioline hervor. In kadenzierender Art, bald zögernd, bald in lebendiger Energie vorwärtstreibend, schlägt sie die Brücke zu dem Hauptthema des nun folgenden Allegro-Satzes. Ein kraftvoll in die None des Ausgangstones emporschnellendes Thema (b) entwickelt sich mit beschwingter, motorischer Verve im Streicher und Holzbläserchor zu einem polyphonen Klanggewebe, wobei die gedrängten Kanonführungen das erregende Moment wesentlich verstärken.



Die Entwicklung zum Höhepunkt vollzieht sich wie im Fluge und sinkt schnell wieder zurück, um einem belebten Solo-Konzertieren von Violine, Klarinette und Fagott zu weichen (c):



Die melodische Selbständigkeit wird durch das leichtschwingende Cantabile in der Violine, die quirlenden Triolen in der Klarinette und das hüpfende Staccato im Fagott in hervorragendem Maße wirksam. Dieses reizvolle Trio schwillt allmählich an und führt zu einem erneuten Einsatz des Hauptthemas, das diesmal (variiert nach Dur) hauptsächlich vom Blech getragen wird — bis zu einem fff-Grandioso des gesamten Bläserchors, dem sich ein stürmisches Auf- und Abwogen in den oberen Streichern beigesellt. Ein kurzes Abebben — dann folgt im pp, zunächst nur von den Streichern weitergesponnen, ein durchsichtiges Fugato des Hauptthemas, an dem sich zuletzt auch Flöte, Klarinette und Fagott beteiligen. In abgewandelter Besetzung und im doppelten Kontrapunkt vertauscht erscheint wiederum das Solotrio und weitet sich von neuem zu spannendem Crescendo, aus dem die Reprise des Hauptthemas herauswächst. Im Gesamttutti ballt es sich zu eindringlicher Kraft und entlädt sich schließlich in einem leidenschaftlichen fff-Ausbruch. Aus ihm löst sich, wie Befreiung suchend, die Solovioline, schwingt in erregtem Atem vor und verliert sich wieder in ein zartes pp. Ein leise vibrierendes Paukenmotiv mischt sich ein, über dem dann, wie von fern heranschwebend, die Klänge des Eingangsandante (a) auftauchen (in Intervall-Umkehrung aus der Höhe der Holzbläser herabsteigend). In stark verkürzter Entwicklung führen sie über die feierlichen Kadenzierungen des Blechs und über traumhaft verebbende pp-Harmonien in den Streichern und im Holz zu einem verklärten Ausklang.

Der zweite Satz (Andante — ziemlich fließend) beginnt mit einem anmutig sich wiegenden Sätzchen von sechs Holzbläsern, das durch den wohlgestalteten Melodiebogen und die eigenartigen Dur-Moll-Mischungen charakterisiert wird (a).



Ihm tritt in imitatorischer Entwicklung ein sich im breiten Stil gebendes Thema gegenüber (b).



Das abwärts sequenzierende Motiv des ersten Taktes dieses Themas, das diesen Teil abschließt, leitet über zu einem fesselnd rhythmisierten Marschritornell, das von Flöten, Trompeten und Hörnern über einem ostinat abwärts schreitenden Pizzicato im Baß angestimmt wird (c).

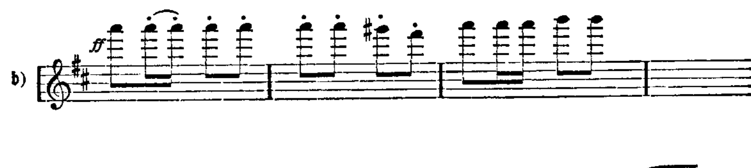


Weihevoll getragene Bläserharmonien in höchster stilistischer Strenge leiten zurück zu der imitatorischen Entwicklung (b), die, eine Quart höher gesetzt, weiteren Raum ergreift. An dem Punkte, an dem vorher das Marschritornell einsetzte, schaltet sich das leichtfließende Melodiesätzchen des Anfangs ein (a), das den Satz mit einem zart verwehenden Nachhall beschließt. In der Tiefe erlischt ein letzter Widerhall von b. Die Form ist achsial gebaut um das Marschritornell c. als Achse: abcba.

Als gälte es, das Nachklingen der letzten Stimmung nicht zu zerreißen, flattert im letzten Satz über einem weichen pp-Tremolo eine kleine, muntere Melodie empor (a).



Dann aber wird die Verhaltenheit schnell aufgegeben. Im Verein mit den Bläsern nimmt die Weise im forte eine festere Form an und geht in sprudelnde Keckheit und Ausgelassenheit über, noch betont durch die Kanonführung von Klarinette und Bratsche. Die rasche Entwicklung führt zu einem burlesken, dreitaktig gegliederten Tanzrhythmus (b), aus dem dann licht und klar eine volkstümliche Weise aufleuchtet (c), die nur wie im Vorübergehen aufgefangen wird.





Schnell von neuen burlesken Rhythmen verdrängt, taucht sie nochmals auf und erfährt vom Blech her eine stärkere Entwicklung. Doch auch diese geht bald unter in dem zunehmenden Trubel, mit dem sich das Tutti wieder dem Tanzrhythmus (b) zuwendet, der in einem geballten dissonanten Klang der Bläser ausmündet. Die Streicher rasen weiter und umschließen mit ihren sausenden Passagen ein ungestüm trotziges Thema in den Bläsern (d).



Der Anfang desselben ist seiner Struktur nach dem b-Motiv des zweiten Satzes verwandt, nimmt aber durch verändertes Zeitmaß einen ganz anderen Charakter an. Immer eindringlicher ertönt das Trutzmotiv von Stimme zu Stimme, bis es sich in fanatischer Heftigkeit endgültig durchsetzt. Nach seinem Verklingen ebbt auch der Sturm der Streicher ab. In einem verhaltenen Expressivo klingt, wie improvisiert, eine Reminiszenz an die volkstümliche Weise (c) in einer schwermütigen Variante auf. Von Bogen zu Bogen geht ein spannendes Sichweiten und Zurückfinden, bis sich in ein letztes pp gepreßte Blechklänge mischen. Nach einem leichten Aufflackern von b im Holz wird der Ausgangspunkt zu a (Reprise) gewonnen, mit dem die Entwicklung von neuem anhebt. Der Wirbel verstärkt sich und wächst in voller Klangentfaltung sämtlicher Instrumente bald zu wilder Ekstase an. Mit elementarer Kraft schleudern endlich Tropeten und Posaunen das d-Thema heraus. Dann springt a, dann b noch einmal auf und vereinigen sich zu dionysischem Rausch. Dem Komponisten gelingt in diesem Satze ein besonderer Ausbau der Rondoform durch machtvolle, energiegeladene Steigerungen.

Das ganze Werk zeichnet sich durch eine formale Geschlossenheit aus, die von starken inneren Spannungen durchglüht ist.

* Musiker-Anekdoten *

Vom Geenig.

Der letzte König von Sachsen war ein bekanntes Original, mit bestem Mutterwitz begnadet. König August besucht ein Nikisch-Konzert mit einer glanzvollen Aufführung einer Bruckner-Sinfonie. Obwohl der König sehr ermüdet war, machte er nach der Aufführung dem Dirigenten Komplimente. Da bemerkte er, wie Arthur Nikisch den Blick auf den Ordensstern an seiner Brust geheftet hatte. Der König las in diesem unbeabsichtigten Blick ein geheimes Verlangen und meinte wohlwollend zu Nikisch: „Den Orden mit dem schönen Stern möchten Sie wohl haben?" — Nikisch verbeugte sich stumm. — „Sie sollen ihn kriegen!" antwortete der König, „aber das sage ich Ihnen, Musike dürfen Se nich mehr machen!"

Ihr Geheimnis.

Geraldine Farrar, vor dem Weltkriege gefeierter Star der Berliner Hofoper, sang in New-York. Toscanini dirigierte und richtet eine kritische Bemerkung an die Primadonna.

„Was heißt das?" erwidert sie ärgerlich. „Ich bin eine große Künstlerin!" Toscanini darauf: „Sehr schön, ich werde Ihr Geheimnis hüten!"

Auch ein Generalmusikdirektor!

Der auch in Deutschland geschätzte Geiger Lucien Capet, Führer eines ausgezeichneten gleichnamigen Streichquartetts, mußte in einer kleinen französischen Provinzstadt das Violinkonzert von Beethoven spielen. Wenig zufrieden mit der Orchesterbegleitung, beklagte er sich beim Dirigenten, der sich seinerseits an das Orchester wandte und die Musiker folgendermaßen apostrophierte: „Also, meine Herren, aufgepaßt! Spielen Sie die Noten so, wie sie dastehen, denn ich kann Ihnen nicht sekundieren, da ich selbst 52 Partiturseiten umzuschlagen habe."

Die geschenkte Orgel.

Der Wiener Musikvereinssaal erhielt dank besonderer Förderung durch Kaiser Franz Joseph eine neue Orgel. Das erste Konzert fand statt, aber nicht nur die Musiker, sondern auch die Konzertbesucher waren über die „Qualität" des neuen Instruments verstimmt und enttäuscht. Am Tag nach dem Konzert mußten die Professoren des Konservatoriums zur Dankaudienz erscheinen. Der Kaiser war bereits über den Eindruck der Orgel unterrichtet und machte eine entsprechende Bemerkung. Hellmesberger, der Sprecher der Abordnung, war aber sehr schlagfertig und entgegnete: „Einer geschenkten Orgel, Majestät, sieht man nicht in die Gorgel!" — Und die Situation war gerettet.

Farbe und Musik.

Als man sich einmal über die Beziehungen von Farbe und Musik unterhielt, meinte der Wiener Geiger Joseph Hellmesberger, offenbar um seinem Kollegen Professor Grün eine seiner berüchtigten Bosheiten anzuhängen: „Wenn ich Beethoven spielen höre, so sehe ich Rot, höre ich Mozart spielen, so sehe ich Blau, und höre ich falsch spielen, dann sehe ich Grün!"

Probespiel bei Muck.

Dr. Karl Muck sucht für sein Orchester einen neuen Bratscher. Ein Bewerber ist beim Probespiel so nervös, daß er abbricht und erklärt, daß er eine eigene Bratsche habe, die er sich schicken lassen möchte, um dann noch einmal vorzuspielen. „Dann lassen Sie sich auch noch einen neuen Arm schicken!" war Mucks Antwort.

Gesammelt von Friedrich W. Herzog.

* Zeitgeschichte *

Neue Opern

Die Hamburgische Staatsoper plant für die kommende Spielzeit einige Uraufführungen, und zwar eine Pantomime des kürzlich verstorbenen polnischen Komponisten Szymanowski „Die Raubbauern", Werner Zilligs Vertonung von Reinhard Görings „Südpolar-Expedition des Kapitän Scotts", die er „Das Opfer" betitelt hat und schließlich von Franz Höfers „Nyssia Rhodope" nach Hebbels „Gyges".

Max Donischs Oper „Soleidas bunter Vogel" kam in Erfurt zur erfolgreichen Erstaufführung.

Ludwig Maurichs neue heitere Oper Simplizius Simplizissimus wurde von Generalintendant Krauß zur Uraufführung in Düsseldorf im Laufe der nächsten Spielzeit angenommen.

Neue Werke

Karl Ueter's Sinfonie Nr. I op. 39 wurde von Generalmusikdirektor Franz Konwitschny (Freiburg i. Br.) zur Uraufführung im nächsten Konzertwinter angenommen. — Ueter beendete soeben eine zweiaktige Oper (in 5 Bildern), betitelt „Die Erzgräber".

Wilhelm Furtwängler wird in einem seiner ersten Konzerte in Berlin eine Suite aus dem neuen Ballett von Igor Strawinsky „Ein Kartenspiel" zur deutschen Uraufführung bringen.

Ein „Flämisches Rondo" für Orchester von Wilhelm Maler kam soeben in Essen unter Albert Bittner mit Erfolg zur Uraufführung.

Tageschronik

Der Tonkünstler-Verein in Dresden hat im vergangenen (83.) Vereinsjahr wieder namentlich hinsichtlich der Pflege zeitgenössischer Musik viel geleistet. 9 Werke gelangten in Uraufführungen, 9 weitere in Erstaufführungen für Dresden zur Wiedergabe, dazu außerdem das umfangreiche zeitgenössische und klassische Programm.

Prof. Dr. Erich Schenk, Rostock, hielt bei der offiziellen Gedenkstunde für den großen deutschen Komponisten Paul Hofhaimer (1459—1537) in Salzburg die Festansprache.

Miklos Rozsa „Thema, Variationen und Finale" wurde mit ungeheurem Erfolg im Teatro Colon in Buenos Aires aufgeführt.

Das Trapp'sche Konservatorium der Musik in München verpflichtete den bekannten Staatstheater-Intendanten i. R. Robert Volkner als Leiter der Kurse für Sprechtechnik und Darstellung an der Opernklasse.

Für den Monat Januar 1938 planen die Städtischen Bühnen Lübecks (Intendant Robert Bürkner) eine Festwoche „Zeitgenössische heitere deutsche Bühnenwerke". Jungen Komponisten ist Gelegenheit gegeben, ihre zur Uraufführung geeigneten Werke bis zum 1. August 1937 einzureichen an Generalmusikdirektor Heinz Dressel, Lübeck, Städtische Bühnen.

Die **Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion**, Potsdam, kann ihr 25jähriges Bestehen feiern. Der Verlag hat auch das Gebiet der Musik großzügig gepflegt. Das Handbuch der Musikwissenschaft (herausgegeben von Prof. Bücken) und die Monographienreihe „Die großen Meister der Musik" haben sich einen festen Platz im Fachschrifttum erworben. Neuerdings macht die von Prof. Müller-Blattau herausgegebene „Hohe Schule der Musik" von sich reden, eine Handwerkslehre der Musik, sowie die Folge von Musikerdarstellungen „Unsterbliche Tonkunst" (herausgegeben von Dr. Gerigk).

Der Chor Jording-Ridderbusch in Detmold brachte in seiner winterlichen Arbeit eine Reihe von Werken erstmalig zur Aufführung. In den im Rahmen der NS.-Kulturgemeinde stattfindenden Kammerkonzerten des Lipp. Landeskonservatoriums bot er „Nordische Musik" (isländische, schwedische und finnische Volkslieder), für gem. Chor gesetzt von Walther Hensel; Lieder von Ture Rangström und Fjeldlieder von Yrjö Kilpinen und „Weihnachtliches Singen und Spielen" (sechs Krippenlieder, op. 49) von Joseph Haas.

Zum ersten Male ist jetzt ein geschlossenes Orchesterwerk Regers auf die Schallplatte gebannt worden. Die Electrola-Gesellschaft hat soeben die Aufnahmen von Regers „Mozart-Variationen" mit der Sächsischen Staatskapelle unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm abgeschlossen. Damit ist auch der Verbreitung Regerscher Sinfonik im Ausland der Weg erschlossen.

Das Chopin-Institut in Warschau, an dessen Spitze der frühere Außenminister Zaleski steht, beabsichtigt die Herausgabe der gesamten Werke Chopins in zwei Ausgaben, einer vollständigen nach dem Original und einer für die Schulen, die als Unterrichtsmaterial verwendet werden soll. Paderewski hat die Redaktion dieser beiden Ausgaben übernommen.

Der Dresdner Geiger und Pädagoge Walter Doell hatte in einem Konzert des Mozartvereins, Dresden, als Solist einen von der Presse übereinstimmend anerkannten Erfolg.

In der Hamburger St. Georgskirche wurde ein niederdeutsches geistliches Spiel aus dem 15. Jahrhundert (Marienklage und Osterspiel, Handschrift Wolfenbüttel) durch Dr. Walther Krüger aufgeführt, der auch die musikalische Bearbeitung vogenommen hat. Die Übertragung ins Neuplattdeutsche stammte von Thomas Westrich.

Der Tonika-Do-Bund führt vom 30. August bis 4. September eine Sing- und Arbeitswoche auf

Gut Weitzacker bei Weilheim (Oberbayern) durch, deren Leitung Landeskirchen-MD. Alfred Stier hat.

Die Deutsche Grammophon-Gesellschaft ist in einer GmbH. aufgegangen, die zusammen mit der deutschen Bank und Disconto-Gesellschaft und der Telefunken-Gesellschaft gegründet worden ist. Die Schallplattenherstellung unter den bisherigen Firmenbezeichnungen bleibt bestehen. Damit befindet sich die Schallplattenerzeugung in Deutschland in den Händen von zwei großen Dachgesellschaften unter der Führung von Telefunken einerseits und der Lindström-Gesellschaft (mit Odeon, Gloria und Electrola als Hauptmarken) andererseits.

Franz König, der junge Reutlinger Komponist, hatte mit seinem bei Litolff in der Sammlung „Die Musik-Kameradschaft" erschienenen „Festlichen Vorspiel" für Fanfaren und Blechbläser auf dem Fest der deutschen Volksmusik in Karlsruhe einen außerordentlichen Erfolg. Auch für die Tausendjahrfeier der Stadt Pfullingen ist das Werk als Einleitungsmusik vorgesehen.

Li Stadelmann war wie im Vorjahre eingeladen worden, die Leitung des Sommerkurses für Cembalo am Mozarteum in Salzburg auch in diesem Sommer zu übernehmen, was sie aber abgelehnt hat.

Das nicht alltägliche Jubiläum des 300jährigen Bestehens kann jetzt das Städtische Orchester der Stadt Düsseldorf begehen. Ehrgeiz und Fleiß zahlreicher Musikgenerationen haben dem Klangkörper einen Namen geschaffen, der auch heute weit über die Grenzen der Stadt Düsseldorf hinaus einen guten Ruf besitzt. Bedeutenden Anteil an den vielen Erfolgen des Orchesters haben nicht nur seine anerkannten Solisten, sondern auch die große Reihe namhafter Dirigenten, unter denen sich Händel, Marschner und Hans von Bülow befinden.

Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft bereitet eine Gesamtausgabe des Schaffens von Ludwig Senfl, des größten Liedmeisters und Kirchenmusikers deutscher Junge im 16. Jahrhundert, vor, die sich auf etwa 15 Bände belaufen wird. Senfl, der auch mit Luther in Verbindung stand, wurde von den Zeitgenossen als „Fürst der ganzen deutschen Musik" gepriesen. Die Herausgabe erfolgt in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung und dem Schweizerischen Tonkünstlerverein.

Vor einiger Zeit hatte Dr. Oktavian Beu im Weimarer Liszt-Archiv ein bisher unbekanntes Werk Liszts, die „Rumänische Rhapsodie" aufgefunden und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Das Werk wurde jetzt im Radio Wien erstaufgeführt. Bisher waren 19 „Ungarische Rhapsodien" von Liszt bekannt, durch die neuaufgefundene erhöht sich die Zahl der Lisztschen Rhapsodien auf zwanzig. Man nimmt an, daß der Komponist dieses Werk anläßlich seiner Reise durch die rumänischen Fürstentümer im Jahre 1847 geschaffen hat.

Nach den Ergebnissen der letzten deutschen Reichsstatistik gibt es im Deutschen Reich rund 130 000 Musiker und Sänger. Hiervon sind 93 875 Musiker und Musiklehrer und 35 849 Sänger und Gesanglehrer. In dieser Zusammenstellung ist die Zahl der nebenberuflich tätigen Musiker bereits mit enthalten. Unter den einzelnen Gauen steht Berlin mit 12 953 und die Rheinprovinz mit 10 042 Musikern an erster Stelle. Unter den Altersgruppen, denen die Musiker angehören, steht die der Dreißig- bis Vierzigjährigen an der Spitze.

Aus Jerusalem wird die Gründung eines „Weltzentrums für jüdische Musik" mitgeteilt. In den meisten Staaten wird auch bereits die Gründung von „Landeskomitees zur Pflege und Förderung der jüdischen Musik" in die Wege geleitet. Es muß im Ausland doch wohl in einigem Widerspruch zu den Greuelhetzen stehen, wenn in diesem Zusammenhang auch Deutschland mit Dr. Oscar Guttmann als Organisationsleiter genannt wird. Unter den bekanntgegebenen Namen der Mitarbeiter befinden sich Hugo Adler, Ernest Bloch, Max Ettinger, Darius Milhaud, Karol Rathaus, Joachim Stutschewsky, Kurt Weill und Jakob Weinberg.

In Berlin wurde in der Leibnizstraße die städtische Musikbücherei Charlottenburg eröffnet, die umfassendste Volksbibliothek dieser Art in der Reichshauptstadt. Sie verdankt ihre Entstehung der Initiative des Oberbürgermeisters und Stadtpräsidenten Dr. Lippert. Die Buchbestände setzen sich im wesentlichen aus der 1300 Werke umfassenden Bibliothek des früheren Berliner Tonkünstlervereins zusammen. Die Leser haben Gelegenheit, in einem besonderen Raum auf

Spinett und Flügel die gewünschten Musikstücke gleich zu spielen. Auch ein „Lesesaal im Grünen" ist, wohl erstmalig bei einer Bücherei, vorhanden, denn der schöne große Garten des Hauses wird ebenfalls den Besuchern der Musikbücherei zur Verfügung gestellt.

Einer der erfolgreichsten Versuche, durch die Kunst an der Verständigung unter den einzelnen Völkern mitzuwirken, ist der internationale Künstleraustausch. Fast alle kulturell besonders hervortretenden Länder in Europa haben sich in den letzten Jahren mehr denn je an diesem gegenseitigen Geben und Empfangen beteiligt. Um so mehr muß jetzt das eigenartige Verhalten der englischen Musikerunion gegen ein Konzert des Wiener Philharmonischen Orchesters in London überraschen. Die Wiener Musiker befinden sich bereits seit einiger Zeit auf einer Gastspielreise durch England. In London haben sie schon mit bedeutenden Erfolgen zwei große Konzerte durchgeführt, da wurde jetzt plötzlich auf Protest der englischen Musikerunion das dritte Konzert abgesagt. Als Grund wurde angegeben, daß die Österreicher durch ihr Auftreten englische Musiker schädigen würden.

Die Bechstein-Stipendien-Konzerte, die vor Jahresfrist ins Leben gerufen wurden, um einen Fond für die Förderung junger podiumreifer Künstler zu schaffen, denen der Weg in die Öffentlichkeit geebnet werden soll, wurden in Berlin, Hamburg und Düsseldorf bereits in größerem Umfange durchgeführt. In Berlin waren es vor allem Jean Françaix und das Dänische Streichquartett, die stärkste Beachtung fanden. In Düsseldorf wurden Hedwig Hedler-Kritzler (Gesang), Hubert Flohr (Klavier) vorgestellt. Edith Axenfeld konzertierte und Lamond beschloß die Reihe. In Hamburg bestritt die begabte Rosl Schmidt einen Klavierabend. Cassadó, Hüsch, Wilfried Hanke, der Geiger, und Friedrich Wührer, der bekannte Pianist, sind einige Namen aus den übrigen Abenden Wührer gehört übrigens mit Prof. Raabe und Prof. Wilhelm Backhaus dem Kuratorium des Fonds an. Als Vertreter des Hauses Bechstein steht Dr. René Ibach in diesem Kreise, ihm zur Seite die Konzertunternehmer Gustaf Fineman-Köln und Dr. Rudolf Goette, Hamburg.

Der sudetendeutsche Kammersänger Alfred Jerger in Wien hat einen neuen Text zur „Fledermaus" fertiggestellt.

Prof. Carl Leonhardt hat im Rahmen einer Gluck-Feier der Tübinger Akademie die fast völlig unbekannte Gluck-Oper „Paris und Helenea" aufgeführt, jene Oper, die als eine Vorahnung von „Tristan und Isolde" bezeichnet werden kann. — Leonhardt ist kommissarisch mit der Wahrnehmung der Aufgaben des Akademischen Musikdirektors an der Universität Tübingen beauftragt worden.

Auf der 4. Reichstagung der Nordischen Gesellschaft in Lübeck gab es eine Reihe musikalischer Darbietungen, die von Prof. Günther Ramin (Orgel), dem Steiner-Quartett und dem schwedischen Komponisten Hugo Alfvén bestritten wurden.
Bei den Münchner Festspielen dirigiert Dr. Karl Böhm die Eröffnungsvorstellung mit Wagners „Meistersingern" sowie alle Aufführungen von „Figaros Hochzeit".

Im Mittelpunkt der Aufführungen des 38. Schweizerischen Tonkünstlerfestes in Basel stand die Uraufführung von Hans Haugs neuer Oper „Tartüffe" (nach Molière). Der Erfolg war stürmisch.

Die Berliner Volksoper meldet eine erfreuliche Spielzeitbilanz. Die 2. Spielzeit erbrachte einen Durchschnittsbesuch von 88 Prozent. Die 1600 Plätze des Hauses werden ohne Abonnement untergebracht. In den Monaten September, Oktober, November und Februar hatte man sagar einen 100prozentigen Besuch. Es spricht für das hier neu herangebildete Opernpublikum, daß ein Werk wie Morzarts „Entführung aus dem Serail" in vier Monaten 22 Aufführungen erlebte.

Paul Belker, Kapellmeister am Reichssender Frankfurt, wurde als Leiter der städtischen Konzerte nach Kiel berufen, wo er zugleich die Orchesterklasse der Nordmarkschule übernimmt.

Richard Wagners „Nibelungenmarsch" ist laut Anordnung des Reichspropagandaministers in Zukunft allein den Veranstaltungen auf dem Parteitag vorbehalten. Er ist deshalb bei anderen Veranstaltungen nicht zu spielen.

Der „Tag der deutschen Hausmusik" wird in diesem Jahre am 16. November durchgeführt. Die Gesamtleitung liegt bei der „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer".

Prof. Hermann Abendroth wird im kommenden Winter mehrere Konzerte des Londoner Sinfonieorchesters, ein Konzert des Philharmonischen Orchesters Bukarest sowie je zwei Konzerte der Philharmonischen Orchester in Göteborg und Warschau leiten.

Im Rahmen der Bestrebungen um eine Erneuerung der Kurmusik in den Erholungsorten wurde in Binz auf Rügen eine Musikfestwoche durchgeführt, bei der die Kapelle Otto Kermbach eine Fülle bekannnterer und weniger bekannter Komponisten spielte, die den Forderungen an eine kitschfreie Kurmusik gerecht wurden. Der

Geschäftsführer des Ausschusses für Kurmusik in der Reichsmusikkammer, Hermann Henrich, und Dr. Benecke, Beigeordneter des Deutschen Gemeindetages, sprachen bei der gleichzeitigen Arbeitstagung.

Die Situation der Musiklehrer in der Schweiz wird durch Inserate in den Schweizer Zeitungen beleuchtet, worin Musikunterricht gegen Naturalien aller Art angeboten wird. Es gibt dort keine gesetzliche Handhabe, um den Musiklehrer gegen berufsfremde Elemente zu schützen.

Das Musifest des „Ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" im Frühjahr 1938 wird in Stuttgart stattfinden. 22 Nationen werden vertreten sein. Wie verlautet, sollen einige neue Opern im Laufe des Festes aufgeführt werden.

Zur Hundertjahrfeier des Bades Orb im Spessart wird im Juli eine Musikfestwoche durchgeführt, die einen Musikwettbewerb um neue Unterhaltungsmusik bringt. Prof. Graener ist Schirmherr des Wettbewerbes. Die fünf preisgekrönten Komponisten erhalten neben 200 Mark Kompositionsaufträge für das kommende Jahr. Besonders bemerkenswert ist aus der Festwoche eine Freilichtaufführung des 1. Aktes von Wagners „Walküre" unter Leitung des Kurkapellmeisters C. Flick-Steger, die auf 123 nordamerikanische Sender der National Broadcasting Company in New-York übertragen wird.

Die Auflösung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins konnte bei der Generalversammlung unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Peter Raabe in Darmstadt nicht vollzogen werden, weil Paragraphen des Vereinsrechts es nicht zuließen. Nun ist eine zweite, unter allen Umständen beschlußfähige Mitgliederversammlung erforderlich, die schon sehr bald von Prof. Raabe angesetzt werden wird.

Eine schöne Folge von Klaviermusik liegt vor in den „Beiträgen zur Klaviermusik", Sudetendeutsche Monatshefte, herausgegeben im Auftrage des musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität Prag, geleitet von Ernst Günthert. Alte Meister sudetendeutscher Herkunft wechseln darin mit lebenden. Selbstverständlich fehlen auch die Großmeister Beethoven, Schubert und andere nicht. Die Hefte erscheinen im Verlag Franz Kraus, Reichenberg. Wir kommen im einzelnen noch darauf zurück.

Auch ein übliches Konversationslexikon wie der neu erscheinende kleine Brockhaus — der Verlag nennt es „Allbuch" — in vier Bänden hat dem Musiker eine Menge zu sagen. Das geht bereits aus den beiden abgeschlossenen Bänden hervor, die mit großer Zuverlässigkeit und überraschender Vollständigkeit bei aller gebotenen Kürze über Persönlichkeiten wie über Sachgebiete und Fachausdrücke Aufschluß geben. Abgesehen von den Spezialartikeln über Kunst hat natürlich ein solches Nachschlagewerk ganz allgemein für jeden seine Bedeutung.

Der Streit um die Originalfassungen der Bruckner-Sinfonien ist sehr schnell stillschweigend zugunsten der ursprünglichen Fassungen des Meisters entschieden worden. Die Internationale Brucknergesellschaft hat jetzt in einer kleinen Schrift „Anton Bruckner, wissenschaftliche und künstlerische Betrachtungen zu den Originalfassungen" einen Überblick gegeben, der namentlich in dem Beitrag von Max Auer die Geschichte der Überarbeitungen klärt. Der Aufsatz von Rolf Pergler „Der Durchbruch des stilbildenden Prinzips" entwickelt Schaffensgesetze Bruckners. Hans Weisbach schließlich schreibt über „Erfahrungen und Erkenntnisse" aus der Praxis.

Deutsche Musik im Ausland

Das „Kölner Kammertrio für alte Musik" (K. H. Pillney — Cembalo, R. Fritzsche — Flöte, K. M. Schwamberger — Gambe) wurde eingeladen, am 3. Juli 1937 in der Pariser Weltausstellung zu konzertieren.

Ingrid Brebeck befindet sich vom Juni bis September mit dem Zyklus „Das Deutsche Lied" auf einer Konzerttournee durch Amerika. Neben Brahms, Schubert und Schumann interpretiert die Berliner Sopranistin Ludwig Roselius und Kurt Stiebitz als lebende Tonsetzer.

Erziehung und Unterricht

Die Hochschule für Lehrerbildung in Frankfurt/Oder veranstaltet vom 5.—11. Juli 1937 als 2. Hochschulwoche einen Lehrgang für Haus- und Volksmusik in Verbindung mit einem Fortbildungskursus für Schulmusiker und Organisten. Als Dozenten wirken mit: Dozent Fischer, Dr. Gofferje, Herr Koch, Herr Paschen, Dozent Pfauth, Professor Dr. Reusch und Dozent Seidelmann.

Das Reichsmusikschulungslager der HJ. findet in den Tagen vom 1. bis 7. Oktober in Stuttgart statt. Wie in den Vorjahren stehen drei Musiktage am Schluß des Lagers. Diese Musiktage Stuttgart finden am 8. 10 bis 10. 10. statt.

Es sind vorgesehen: Singen mit der Führerschaft des Standortes, Werkfeier in einem großen Industriewerk Stuttgarts, festliche Blasmusik, die von ausgewählten Blas- und Fanfarenzügen Württembergs bestritten wird, eine Morgenfeier, die dem auslandsdeutschen Kampf gewidmet ist, ein Orchesterkonzert, eine Kammermusik im Weißen Saal des Schlosses und ein Heiterer Abend. Mit einem Großkonzert in der Stadthalle und gemeinsamen Singen von HJ. und Wehrmacht finden die Musiktage ihren Abschluß.

Rundfunk

Margarethe Roll sang im Reichssender Königsberg Lieder von Emil Mattiesen.

Meta und Willy Heuser spielten auf Einladung des Reichssenders Königsberg Werke von Kurt Thomas und K. Szymanovsky.

Ein Konzertwerk Mozarts, das Konzert B-Dur für Fagott mit Orchesterbegleitung, erstmalig veröffentlicht und herausgegeben von Max Seiffert, erklang in einem Nachtkonzert des Reichssenders Stuttgart unter Leitung von Dr. W. Buschkötter; Solist war E. Schamberger.

Von Norbert von Hannenheim, einem der erfolgreichsten jüngeren Komponisten auf dem Gebiete der Volksmusik, hat der Landessender Danzig vier Volksmusikstücke für Blechinstrumente zur Aufführung erworben.

Der Rundfunksender in Chicago bringt seit kurzer Zeit an jedem Vormittag eine „Deutsche Liederstunde". Chicago ist ein Mittelpunkt deutsch-amerikanischer Gesangspflege. Die „Vereinigten Männerchöre" von Chicago kämpfen seit vielen Jahren für die Erhaltung des deutschen Liedes und Brauchtums. Sie umfassen 26 deutsche Gesangvereine mit 13 000 Sängern. Ferner sind 5 deutsche Kinderchöre mit 1400 Kindern gegründet worden.

Von Max Pfeiffer, einem schwer ringenden sudetendeutschen Komponisten, wurden im Reichssender Lieder aufgeführt. Der Prager Sender bringt demnächst eine Liederstunde mit Uraufführungen.

Personalien

Dr. Wihlelm Buschkötter, der 1. Kapellmeister des Reichssenders Stuttgart, beging sein 25jähriges Dienstjubiläum. Der aus Höxter-Westf. stammende Künstler ist einer großen Öffentlichkeit bekanntgeworden, nachdem ihm im Jahre 1924 die Funkstunde Berlin an den Rundfunk holte, von wo er weitere zwei Jahre als musikalischer Oberleiter zum damaligen Westdeutschen Rundfunk nach Köln berufen wurde. Als ein Förderer des zeitgenössischen Schaffens und als ausgezeichneter Interpret klassischer Kunst fand seine Tätigkeit sehr bald bedeutenden Widerhall im Reich und über die Grenzen hinaus.

Der Kieler Kapellmeister Hans Lenzer wurde an das Kasseler Staatstheater als Kapellmeister der Oper verpflichtet.

Der Dirigent des Frankfurter Museumsorchesters Georg Jochum wurde mit sofortiger Wirkung als Operndirektor und GMD. nach Plauen verpflichtet.

Der Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Jena, Dr. Werner Danckert, wurde zum ao-Professor ernannt. Der verdienstvolle Gelehrte ist auch als Mitarbeiter unserer Zeitschrift mehrfach hervorgetreten. Er gilt als einer der besten Kenner des Volksliedes und der vergleichenden Musikwissenschaft im heutigen Deutschland.

Der Erste Kapellmeister am Danziger Staatstheater, Generalmusikdirektor Hans Schwieger, ist mit Ablauf der Winterspielzeit als erster Dirigent des Kaiserlichen Ueno-Akademieorchesters nach Tokio berufen worden.

Der bisherige musikalische Leiter des Reichssenders Hamburg, Hans Rosbaud, wurde als Nachfolger von Eugen Papst zum Generalmusikdirektor der Stadt Münster i. W. berufen.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Wilhelm Busch und die Musik

Von Robert Dangers-Hamburg

Wilhelm Busch selbst ist kein ausübender Musiker gewesen. Er hat nur gelegentlich Klavier gespielt. Menschen, die mit ihm lebten, erzählen darüber, daß Busch nur spielte, wenn er ganz allein und ungestört war. Dann habe er mit innigem Gefühl einfache Volkslieder und Choräle gespielt. Von den großen Komponisten mochte er am liebsten Mozart.

Als Philosoph und zeitweiser Schopenhauerianer war auch Busch ein Feind von Lärm und Geräusch. Deshalb sah er häufig im Musizieren nur talentlose Lärmerzeugung und haßte besonders das bloße Virtuosentum. Auf Grund seiner philosophischen Einstellung, auf Grund seiner ganzen Erziehung und Umwelt war Busch mit innigster Anteilnahme der Natur zugetan. Die Tiere und die Pflanzen hatten mehr seine Hinneigung und Verehrung als die Menschen.

Durch seinen Erzieher, den Pastor Kleine in Ebergötzen, wurde Busch schon als Junge bekanntgemacht mit dem Leben und Treiben der Bienen. Das fesselte ihn außerordentlich. Sein Leben lang hat er dadurch eine Vorliebe für die beschwingte Welt der Insekten behalten. Als ein Mal seiner Liebe und Verehrung für die Bienen muß man seine Bildergeschichte „Schnurrdiburr" ansehen. Sie ist ganz und gar dem Leben der Bienen gewidmet. Der sonst oft herbe, humoristische Spötter zeigt sich in dieser Bildergeschichte ganz von der liebenswürdigen und romantischen Seite. Besonders wenn er seine Lieblinge, die Bienen, besingt. Gerne führt er sie zusammen zu einem lustigen Tänzchen. Dann müssen die Bienenmusikanten aufspielen. Man sieht sie aufgestellt wie ein kleines Orchester mit Geige, Flöte, Pauke. Diese Zeichnungen sind vom Zeichner Busch mit Grazie und mit inniger Anteilnahme in den Einzelheiten ausgeführt.

Diese stille, heimliche, zirpende Musik im Reiche der Käfer und Schmetterlinge, die treffen wir dann noch öfter im zeichnerischen Werke des großen Humoristen. Besonders in einem seiner letzten Werke, in „Hernach", gibt es mehrere Blätter dieser Art. Im „Abendkonzert" haben sich allerlei Dilettanten als eifrige Musicis zusammengefunden. Das sind die Frösche, die Käfer, der Uhu, die Nachtigall. Der Uhu macht in seinem Sitz im hohlen Weidenbaum den Dirigenten. Die Käfer spielen die Geige, die Trompete, die Pauke. Drei Frösche singen Chor, auf einem Weidenast sitzt die Nachtigall als Solosängerin.

„Ein Konzert von Dilettanten.
Stimmt auch grad nicht jeder Ton,
Wie bei rechten Musikanten,
Ihnen selbst gefällt es schon."

Als erster Sologeiger spielt der Heuschreck zum „Maitanz" auf.

„Fritz Heuschreck spielte Schrippdiddellitt!
Auf seinem Violinchen;
Der Käferkasperl tanzte mit
Dem Schmetterlingskathrinchen."

Als Naturfreund und als Gartenliebhaber schätzte Busch besonders die Rosen. Sie hat er gern und liebenswürdig in kleinen Gedichten verherrlicht und besungen. Der Junimonat war ihm der Monat der Rosen. In kleinen Gedichten feiert er die Geburt und Erblühung der Rosen. Der Zeichner Busch stellt diese kleinen Feiern dar. Seine Freunde, die Käfer, die Schmetterlinge, die Frösche müssen antreten, um der Rose, um dem Röschen ein Ständchen zu bringen. Mehrfach hat Busch mit zierlichem Zeichenstift diese kleinen Rosenständchen gezeichnet. So eines in „Hernach" mit folgendem Text:

„Ein Ständchen in der Frühlingsnacht
Ist leicht gebracht.
Nur ist es fraglich, ob's gelingt,
Daß es zu Röschens Herzen dringt."

Immer hat die Rose, gleich einer vornehmen schönen Dame, ihren Platz im Blumentopf auf dem Fensterbrett. Unten im Grase stehen die Naturmusikanten und machen ihre zierliche, klimperkleine Musik. Ein sehr schönes Blatt dieser Art ist das Ständchen mit dem Weidenbaum als Dirigenten. Er dirigiert wie ein richtiger Dirigent mit wallender Mähne den Chor der Frösche.

Wenn allerdings Menschen sich ein Ständchen bringen — in den Bildergeschichten des Philosophen und Humoristen —, dann verläuft die Sache nicht so harmonisch und liebenswürdig wie im Reiche der Blumen und Schmetterlinge. Die Menschen sind in seinen Bildergeschichten Abstraktionen, sind Phantasiehanseln, und der Philosoph nimmt sie besonders scharf aufs Korn. In allem werden sie auf ihre Grundeigenschaften zurückgeführt, auf das Wollen, das böse ist von Urbeginn. Der Mensch ist ja auch „ein lederner Sack voller Kniffe und Pfiffe". Voll von Eitelkeiten und Egoistigkeiten ist er. Und wenn er rührselig oder sentimental wird, dann kommt ihm die messerscharfe Vernunft des humoristischen Philosophen Busch auf den Kopf. Nun, wie verläuft also die Sache bei einem Ständchen, so unter dem Fenster, was man in Bayern bekanntlich Fensterln nennt. Der Liebhaber Dietrich Klingebiel sucht Julchen zu gewinnen vermittels eines Ständchens. Aber er kommt dabei an die falsche Adresse. Er hat auch seine Laute mitgebracht und fängt an mit Tönen voll Schmelz und voll Gemüt:

„Der Abend ist so mild und schön,
Was hört man da für ein Getön??
Sei ruhig, Liebchen, das bin ich,
Dein Dieterich,
Dein Dieterich singt so inniglich!!"

Nachdem aber kaum der letzte Ton seines idyllischen Gesanges verklungen, da wird dem Liebhaber von Julchens Vater ein Krug mit Wasser auf den Kopf gegossen, auch in die Laute dringt das nasse Element ein. Der Liebhaber flüchtet.

„Oft wird es einem sehr verdacht, wenn man Geräusch nach Noten macht." Das mußte der Affe Fipps erfahren, als er bei Dr. Fink das Klavier zu ausgiebig probierte. Zuerst ging es zwar noch, da begann er zaghafter zu spielen. Piano mit der Schwanzquaste, dann etwas verstärkter mit einer Hand. Schließlich mit Händen und Füßen, wozu der Dichter Busch die folgenden klassischen Verse erfand:

„Zu Kattermäng gehören zwei,
Er braucht sich bloß allein dabei."

Als Fipps dann gar auf den Tasten mit allen Vieren herumtrampelt, da kommen Hund und Katze hinzu — freilich ohne musikalisches Verständnis, sie fangen an im Duett zu heulen. Die gemischte Katzen- und Pianomusik findet ihr jähes Ende durch das Dazwischenkommen von Dr. Fink. Affe, Hund und Katze werden verjagt. Tische, Stühle und Piano fallen im Chaos durcheinander — das waren die Folgen dieses Konzerts!

Ein Bilderbogen von Busch betitelt sich „Die Folgen der Musik" oder „Die feindlichen Nachbarn". Das sind ein Maler und ein Musikus.

„Ein Maler und ein Musikus,
So Wand an Wand, das gibt Verdruß.
Besonders wird das Saitenspiel
Dem Nebenmenschen oft zu viel."

Der Maler, beschäftigt mit der „stillen Welt des Pinsels", hat sich bereits die Ohren fest mit Wattepfropfen verschlossen. Als es ihm gar zu toll wird, verkriecht er sich ins Bett, um nur ja nichts mehr zu hören. Als er wieder aus seinem Bettgewölbe hervorkommt, hat der Baßgeigler inzwischen seine Saitenübungen eingestellt. Jetzt sinnt der Maler auf Rache. Durch ein Loch in der Wand hat er erspäht, daß nahe der Wand angelehnt die Baßgeige steht. Vermittels seiner langen Pfeife leitet er das Regenwasser aus der Regenrinne durch das Loch der Wand in die Resonanzbodenöffnung der Baßgeige. Als der Musikus dies verdächtige Geplätscher hört — springt er auf, dringt bei dem Maler ein ...

„Und packt — ritsch, ratsch! mit kühner Hand
Den Maler durch die Leinewand."

Nach beendetem Kampf findet man nur noch eine Trümmerstätte vor. Dazu bemerkt Busch, der Weise:

„Verruiniert steh'n beide da,
Das tatest du, Frau Musika!"

Auf der „Kirmeß" im Dorfkruge kann man auch mächtige Folgen der Musik erleben. Zwar zuerst sind die etwas ungelenken Bauern noch nicht recht in Schwung ge-

kommen — aber später, später. Anfangs hat noch die Musik das Wort — und der Dichter, Sprachschöpfer und Sprachgestalter malt uns das mit Versen aus:

„Grad rüsten sich zum neuen Reigen
Rumbumbaß, Tutehorn und Geigen.
Tihumtata, humtata, humtata!
Zupptrudiritirallala rallalala!"

Einige Paare tanzen innig und mit Gefühl, aber als der blöde Konrad richtig lossteuert — da geht es holterdipolter, man stößt die Bühne der Musikanten um, alles wirbelt toll durcheinander. Die große Baßgeige geht in die Brüche.

„Am meisten litt das Thongeräte.
Und damit ist die schöne Fete
Zu jedermanns Bedauern aus."

Auch im Reiche der höheren Musik, in Opern und Konzerten, hat sich der philosophische Spötter und Zeichner umgesehen. Er kennt seine Pappenheimer, und er nimmt sie scharf aufs Korn. Im ahnungsvollen Prolog zu Maler Klecksel, den man betiteln könnte: Über die hohen Künste — darin wird das Publikum einmal kritisch vorgenommen. Es wird so recht, mit kleinen philosophischen Widerhaken besetzt, in verblümter Redeweise durchgehechelt:

„Ihn fährt die Droschke, zieht das Herz
Zu schönen Opern und Konzerts,
Die auch im Grund, was nicht zu leugnen,
Zum Zwiegespräch sich trefflich eignen.
Man sitzt gesellig nah auf Polsterstühlen,
Man ist so voll humaner Wärme,
Doch ewig stört uns das Gelärme,
Das Grunzen, Plärren und Gegirre
Der musikalischen Geschirre,
Die eine Schar im schwarzen Fracke
Mit krummen Fingern, voller Backe,
Von Meister Zappelmann gehetzt,
Hartnäckig in Bewegung setzt.
So kommt die rechte Unterhaltung
Nur ungenügend zur Entfaltung."

Der Virtuose, der fingerfertige Pianospieler mit Schwungmähne und der sprachlose und ganz hingenommene Hörer — die bekommen auch ihr weidlich Teil durch den genialen Zeichner Busch. Der Bilderbogen „Ein Neujahrskonzert" (Der Virtuose) gehört zu den genialsten Zeichenfolgen, die der Graphiker Busch geschaffen hat. Die Ausdruckskraft steigert sich darin zu einem Expressionismus, der ganz ohne Programmabsichten musikalische Stimmungen und Gefühle zum Ausdruck bringt. Alles in launiger, humoristischer Färbung. Ein Virtuose führt einem andächtigen Zuhörer seine

Kunst auf dem Klavier vor. Jedes Bild trägt als Unterschrift nur eine der üblichen Tempibezeichnungen. „Smorzando" — die Hände des Virtuosen schweben nur noch in der Luft über den höchsten Tönen im Diskant. Der Hörer hat sich ganz zu ihm hingebeugt, sein rechtes Ohr ist riesengroß geworden, um zu hören, er legt noch die Hand als Muschel daneben und auch seinen Zylinder benutzt er als Schalltrichter für das andere Ohr. Im „Finale Furioso" ist der Hörer ganz Auge geworden, sein Auge quillt wie ein riesiger Apfel aus der Höhlung, um die Tasten- und Tonwütigkeit des Virtuosen zu bestaunen. Der scheint sich verdoppelt, verdreifacht zu haben. Er schwebt nur noch über seinem Sitze. Er hat sechs Mähnen, vier Frackschöße und seine Finger arbeiten so, daß man glaubt, ein ganzer Glorienschein von Fingern umgäbe ihn — so zeichnet es der Zeichner. Dabei wirbeln die Noten wolkenweise durch die Luft.

Der Weise Busch hatte an musikalischen Erfahrungen im Alter alles hinter sich. Die Eitelkeit, Ruhmsucht oder Prahlerei der Menschen ist kaum zu bessern. So kleidete er sein Mitleid mit den „musikalischen Geschirren" in philosophische Strophen. Es spricht daraus das tiefe Mitgefühl, mit diesen technischen Tieren, die von den Menschen mitunter so sehr geschunden werden. Hören wir aus „Zu guter Letzt" die gefühlvolle Wehmutsode des Philosophen auf das Klavier:

Gemartert

Ein gutes Tier
Ist das Klavier,
Still, friedlich und bescheiden,
Und muß dabei
Doch vielerlei
Erdulden und erleiden.
Der Virtuos
Stürzt darauf los
Mit hochgesträubter Mähne.
Er öffnet ihm
Voll Ungestüm
Den Leib, gleich der Hyäne.
Und rasend wild,
Das Herz erfüllt
Voll mörderlicher Freude,
Durchwühlt er dann,
Soweit er kann,
Des Opfers Eingeweide.
Wie es da schrie,
Das arme Vieh,
Und unter Angstgewimmer
Bald hoch, bald tief
Um Hilfe rief,
Vergeß ich nie und nimmer.

Komponieren und Instrumentieren

Eine zeitgenössische Betrachtung von Kurt Herbst - Berlin

Vor etlichen Jahren fiel in einer Erörterung über musikalische Stilfragen der Ausspruch: „Das Geheimnis einer guten Instrumentation ist eine gute Komposition." Wer dieses, leider nur scheinbar treffsichere Wort eingehender betrachtet, wird in ihm ein typisches Merkmal für das Musikschaffen der letzten 15 Jahre erkennen müssen, für eine Musikepoche, in der man aus einer Ablehnung des romantischen Orchesterklanges und aus einer damit bewußt aufgezogenen Neigung zur Sachlichkeit bzw. Nüchternheit heraus sich zum Beispiel kompositionstechnisch der Fugato- oder Fugenform verpflichtete und die Harmonik sowie den Instrumentalklang von der Zufälligkeit der Stimmenzusammenwirkung abhängig machen wollte.

Um aber zunächst beim obigen Ausspruch stehenzubleiben, so kommen für ihn theorethisch nur zwei und praktisch nur eine Deutung in Frage. Man kann nämlich unter Komponieren den gesamten Schaffensprozeß verstehen, wobei dann auch das Instrumentieren mitgenannt ist und eine abwägende Gegenüberstellung vom guten Instrumentieren und Komponieren sinnwidrig wird. Demgegenüber läßt sich aber auch das spezifisch Kompositions- und Instrumentationstechnische trennen, jedoch nur unter folgenden Voraussetzungen:

Es gibt beim musikalischen Schaffen weder ein für sich selbständiges Komponieren noch ein für sich selbständiges Instrumentieren. Wenn wir dennoch den musikalischen Schaffensvorgang nach verschiedenen Seiten hin begrifflich aufteilen, so geschieht dies aus methodischen, pädagogischen und ähnlichen Gründen. Selbstverständlich ändert sich das Verhältnis der einzelnen Schaffensmomente immer wieder von neuem; jedoch niemals in der Form, daß das eine vom anderen abgelöst werden könnte oder, wie es unser obiges Zitat haben möchte, daß mit einer guten „Komposition" zugleich eine gute Instrumentation gesichert sei. Wohl kann jemand einen betonten Sinn für das Kompositionstechnische haben, also für das Musikstück „an sich", sein stilistisches Gleichgewicht, seinen inneren Bau usw. Im gleichen Sinne kann jemand bis zur Einseitigkeit vorwiegend für das Instrumentieren, also für die Ausführung eines Musikstücks für besondere Instrumente bis zum großen Orchesterklang hin begabt sein. Jedoch werden wir dabei niemals aus der Not eine Tugend machen können und immer wieder feststellen müssen, daß sich diese Einseitigkeit dann nirgends mehr bemerkbar macht als im fertigen Musikstück selbst. Ja, wo diese Einseitigkeit ausschließlich vorhanden ist, da vermag jemand in dem einen Fall eben nur Notenskizzen zu entwerfen und im anderen Fall nur zu instrumentieren. Beides wird aber niemals für sich allein zum musikalischen Schaffen ausreichen.

Trotzdem wurde vor einigen Jahren einmal behauptet, bei J. S. Bach sei eben hauptsächlich das Kompositorische und bei Richard Strauß hauptsächlich das Instrumentatorische vertreten. Demgegenüber braucht man aber nur eine Bachsche Fuge für unser

heutiges Sinfonieorchester umzuarbeiten und wird dann bei gesundem Stilgefühl sofort den Irrtum des Ausspruchs „das Geheimnis einer guten Instrumentation sei eine gute Komposition" erkennen müssen. Im anderen Falle ziehe man unter Neutralisierung der verschiedenen Klanggruppen etwa den „Don Juan" von R. Strauß auf ein System von zwei oder drei Notenlinien zusammen: Es wird sich dann die Eigengesetzlichkeit der Straußschen Kompositionstechnik weiter verfolgen lassen, ohne daß aber dieser Auszug dem Stück seine angemessene Wirkung zu verleihen vermag.

Beide Beispiele können zeigen, daß sich das Verhältnis des Kompositions- und des Instrumentationstechnischen in der Musikentwicklung sehr wandeln kann, beweisen aber auch, daß beide Schaffensmomente nicht willkürlich und unabhängig nebeneinander bestehen, sondern auf der Einheit des Schaffensprozesses beruhen und letzthin mit dem Gesamtstil einer Kulturepoche zusammenhängen.

Des weiteren wäre es sinnwidrig, die Entwicklung der Instrumentation im 19. Jahrhundert als ein Gebiet anzusehen, dem sich die Komponisten mit einseitigem Interesse zugewandt hätten. Auch hier ist der musikalische Schaffensprozeß die grundlegende Einheit, und das Instrumentationstechnische wäre ohne das Kompositionstechnische überhaupt nicht zu verstehen:

Die von der Klassik im sogenannten Durchführungsteil geschaffenen Modulationsverbindungen und anderen Tonalitätserweiterungen werden in der Romantik weitergeführt und, was das Wesentliche dabei ist, allmählich musikalisch verselbständigt. Während das klassische Thema diese Tonalitätserweiterungen im kompositorischen Vorgang schuf, wird nunmehr das Klangergebnis aus diesem Kompositionsvorgang für den Romantiker zu einer musikalisch neuen Erlebnisgrundlage, die sich als das spezifisch „Neue" in den Vordergrund schiebt und nach einer motivischen Verarbeitung drängt. Diese modulatorische und chromatische Farbigkeit der neuen Klangvorstellungen verlangt nun auch ihren stilgebundenen Ausdruck im wirklichen Klang, d. h. Farbigkeit der romantischen Orchesterbehandlung. Was etwa vorher in der Klassik die charakteristische Doppelthematik bedeutete, bildet sich im 19. Jahrhundert zur Gegensätzlichkeit des klanglichen Ausdrucks heran, die sich beispielsweise bis zur Form der Programmsinfonik steigert und durch symbolisierte Bezeichnungen wie „Hell — Dunkel" oder „Tod und Verklärung" u. a. dem Hörer nahegebracht wird.

Hiermit ist aber zugleich der Keim zur modernen Musikentwicklung gelegt und zwar in folgenden Zusammenhängen:

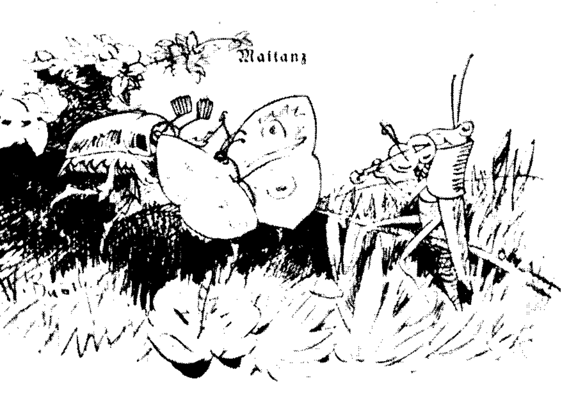
Die klanglichen Steigerungen und Gegensätze der sogenannten Spätromantik wirken sich unmittelbar auf das Klangbewußtsein der jungen Generation aus. „Unmittelbar" heißt dabei, daß der junge Musiker nicht nach den historischen Entstehungszusammenhängen dieser romantischen Klangbildungen fragt, sondern einfach ihr fertiges Klangergebnis als solches hinnimmt (hört) und daran sein Klanggefühl (Klangempfinden) schult. War vorher für den Romantiker die Gestaltung eines „Hell — Dunkel" ein neues Klangerlebnis, um in ihm den Erlebnisgrundsätzen der musikalischen Spannung

und Entspannung zu folgen, so wird alsbald dieses Klangerlebnis zu einem feststehenden Klangergebnis, das die neuen Entwicklungsmöglichkeiten in sich birgt. Die neuen Klangergebnisse der Romantik gewinnen für die neue Musikentwicklung nunmehr eine musikalisch-materiale Bedeutung: Sie werden nicht mehr wie vordem in einer Programmsinfonie auseinandergezogen, sondern jetzt zusammengezogen im Sinne von musikalisch verselbständigten Funktionsklängen, die des weiteren zu einer entsprechend selbständigen melodischen und harmonischen Gestaltung drängen. So können z. B. die alterierten Septimenakkorde, wie sie in der Romantik die klanglichen Stimmungsgegensätze zu steigern vermochten, nicht nur das eigentlich neue Musikerlebnis bilden, weil sie ja als solche bereits in der Romantik ihre Erfüllung gefunden haben. Sie verwandeln sich jetzt unmittelbar zum musikalischen (Klang)material, das als solches eine entsprechend neue und von ihm (dem Material) abgeleitete Melodik und Harmonik fordert.

Damit hat sich zugleich die Sendung der musikalischen Romantik erfüllt: Sie leitete ihre Aufgabe von der klassischen Musik ab, um deren (Funktions)klänge umzugestalten; sie gestaltete diese Klänge dabei in einer so entscheidenden Weise um, daß sie von der neuen Generation als neues Klangergebnis angesprochen werden können und damit zugleich als neues musikalisches Gestaltungsmaterial, das die Eigengesetzlichkeit unserer zeitgenössischen Kompositionsaufgaben in sich birgt.

Mit dieser Stilwende ist aber nicht das unlösbare Verhältnis des Kompositorischen und Instrumentatorischen aufgehoben, wohl aber umgestaltet. Das Instrumentatorische hat, ebenso wie das Kompositorische nicht mehr die gleiche Bedeutung wie in der Romantik; aber es wird dadurch, wie man es in der Nachkriegszeit vielfach annahm, nicht bedeutungslos. Das menschliche und musikalische Ohr ist ein viel zu feiner Organismus, um die klanglich wundervollen Ausdrucksmöglichkeiten der romantischen Instrumentation plötzlich und überhaupt aufgeben zu können. In diesem Sinne sind wir auch an die Romantik gebunden, nicht etwa, um den Weg der instrumentalen Klangerfindung im romantischen Stil weiterzugehen, sondern um zuallererst einmal an der erreichten Klangempfindung festzuhalten. So können wir heute auch die bisweilen unübersehbaren Klangmischungen der romantischen Partiturarbeit zurückstellen, um diese Klangmischungen nach einem neuen thematischen Prinzip wieder aufzulockern und die einzelnen Klanggruppen der romantischen Orchestertechnik diesem Prinzip unterzuordnen. Des weiteren sind wir mit der instrumentalen Farbigkeit der Romantik so vertraut, um ihre instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten nunmehr gleich bei der Erfindung des zeitgenössischen Themas oder Motivs mitsprechen zu lassen.

Selbstverständlich wird unsere Gegenwart von neuen Lebensformen und von einem neuen Lebensrhythmus beherrscht, und es ist sogar Pflicht der zeitgenössischen Musikgestaltung, bei der Gestaltung aller musikalischen Kompositionsmittel auf diesen Rhythmus einzugehen. Dies können wir aber nicht, wenn wir uns p l a n l o s dem Wunsche nach einer „neuen" Musik hingeben, uns beispielsweise in die klösterliche Zunft alter und deshalb archaistisch wirkender Kirchentonalitäten zurückziehen und die bisher



1.

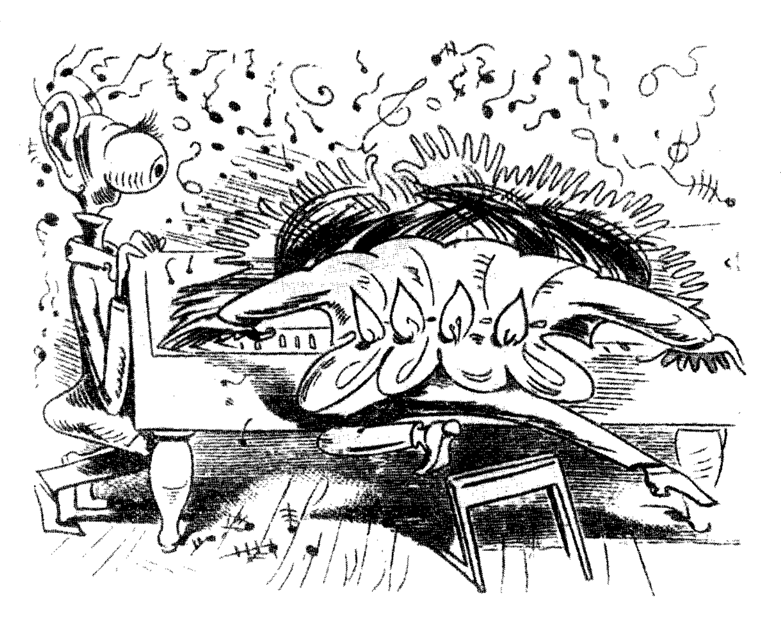


2.

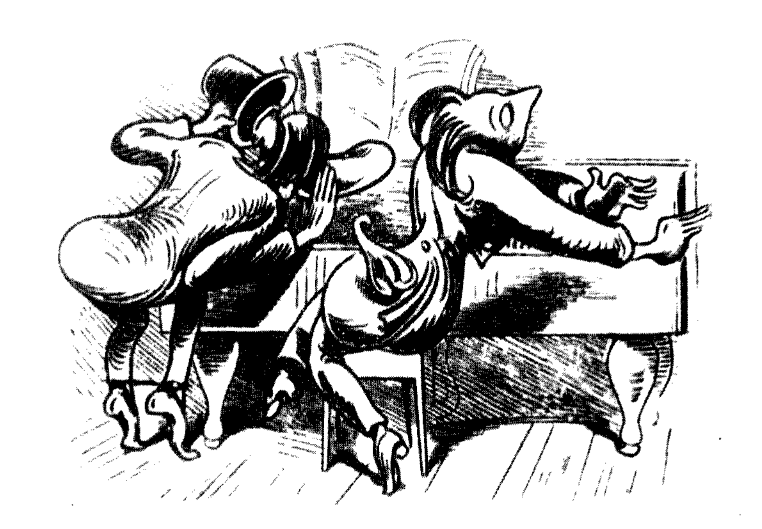




3.



4.



5.

1. Maitanz, nach der Faksimile-Ausgabe von „Hernach" von Wilh. Busch. 2. Wilh. Busch, der Kompositeur am Morgen

Aus der Arbeit deutscher Opernbühnen

Zwei Bühnenbilder von der Essener Einstudierung des „Corregidors" von Hugo Wolf
Bühnenbild: Ernst Rufer; Inszenierung: Wolf Völker

geltende Freude an den vorhandenen instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten gegen einen asketisch gleichförmigen Klang eintauschen, sondern können es nur, indem wir uns sinngemäß auf die Umwertung, d. h. Umgestaltung der bestehenden Werte, bzw. Kompositionsmittel besinnen. Denn wir schätzen ja vergleichsweise unsere deutschen Großmeister der verschiedenen Jahrhunderte auch nicht deshalb, weil sie dieser oder jener Stilepoche angehörten, sondern weil sie in ihrer Zeit stets den Wert der musikalischen Gestaltungskraft vorbildlich dargestellt und dabei in dem Neugeschaffenen bestehende Werte verwendet und weitergebildet haben, die die einheitliche Linie unserer Musikentwicklung ausmachen und somit auch zur Musikkultur unserer Gegenwart gehören.

Sudetendeutsche Musik

Von Hans Stephan-Leubsdorf i. Sa.

Zwei Voraussetzungen haben diese Skizze veranlaßt: Einmal die Tatsache, daß seitens des reichsdeutschen Musiklebens, wie auch in allen anderen kulturellen Bezirken, das Musikleben der Sudetendeutschen wenig berücksichtigt wird, obwohl ein immerwährendes Kräftespiel dazu auffordern müßte. Das deutsche Volk hat gerade von dieser Volksecke im Laufe der Jahrhunderte ungeheure Anregungen genossen, über die es nicht einfach hinwegschauen darf. Anderseits war ein Aufsatz in dem Monatsheft „Der Sudetendeutsche", Dezember 1936, Folge 12: „Schicksal der sudetendeutschen Musik" von Prof. Dr. Gustav Becking-Prag Anregung, der sich über die gegenwärtige Lage des sudetendeutschen Musiklebens aussprach, und dabei Dinge sagte, die auch für unser reichsdeutsches Musikleben, ja hier in verstärktem Maße, Geltung haben.

Ziel ist, soweit das überhaupt ohne umfassendes Material angängig ist, einige Fäden der Geschichte aufzuzeigen, aus ihnen die Lage zu erklären, dabei sowohl der Aufgabenstellung gerecht zu werden, die ungeheuren Werte der sudetendeutschen Musik herauszustellen, wie einige kulturpolitische Ausblicke zu tun. In vielen Fällen wird es bei Fragen bleiben, manche Lücke wird sich nicht schließen können, aber es soll damit die Anregung hinausgehen, in engstem Zusammenhang mit den sudetendeutschen Forschern sich dieser Aufgabe mehr als bisher zu widmen.

Beginnt man, sudetendendeutsches Musikleben in geschichtliche Abfolgen zu bringen, so treten zunächst einmal Fragen auf, die von der Fakultät der politischen Geschichte gelöst werden müssen. Daß sie es restlos wären, kann wohl kaum behauptet werden, wenn auch die Hauptdaten und Umrisse festgelegt sind. Es handelt sich in erster Linie um die Fragen der Besiedlung. Jahrhunderte hindurch ist die deutsche Bevölkerung in Böhmen sowohl politisch als auch geistig durchaus der tragende Bestandteil gewesen, so daß sich selbst tschechische Forscher (z. B. Dobrovsky, der Begründer der tschechischen Sprachwissenschaft) etwa, die sich um slawisches Volksgut bemühen, als dem

deutschen Bereich entstammend fühlen. So etwas ist nicht zu übersehen, denn gerade solche teils persönlichen Zeugnisse zeichnen den Zeitgeist, der traditionsgebunden ist. Im 18. Jahrhundert gibt es in Böhmen mit provinzialen Ausnahmen überhaupt noch keine nationale Frage. Die josefinische Reform hatte ja auch der deutschen Frage die Herrschaft zugeschrieben in Amt und Gesellschaft. Erst die deutsche Romantik löst die nationale Bewegung in Böhmen aus, die dann im Weltkrieg zur konsequenten Haltung in einem eigenen Staate kam.

Es scheint zunächst merkwürdig zu sein, daß gerade Herder und seine Getreuen hierfür verantwortlich gemacht werden müssen; aber der Weckruf des Volkstums traf in Böhmen auf bereitwillige Ohren, wie einst etwa ein ähnlicher Ruf die Husittenbewegung hervorgerufen hatte, ohne daß diese so politisch eingestellt gewesen wäre, wie tschechische Geschichtler dies gerne hinzustellen versuchen. Sie war durchaus eine religiöse Bewegung, und die Schlacht am Weißen Berge traf Deutsche sowohl als Tschechen, ja, die deutschen Grundbesitzer weit empfindlicher als die tschechische Mittelbevölkerung. Doch zurück: im Zeichen der Romantik schossen nunmehr auch die neuen geschichtlichen Darstellungen der tschechisch-nationalen Seite wie Pilze aus dem Erdboden. Seither datiert der Kampf um die geschichtliche Wahrheit im böhmischen Kessel, wobei von tschechischer Seite aus oft mit unhistorischen, aber zweifellos für chauvinistische Propaganda zugkräftigen Methoden vorgegangen wurde. Auch hier Endpunkt etwa die Zeichnung der Karte der Tschechoslowakei in Mitteleuropa, die tschechisches Recht bis weit über Sachsens Nordgrenze hinaus geltend machen wollte. Die deutschen Forscher haben sich stets bemüht, der geschichtlichen Wahrheit zu dienen und konnten bisher schon wertvolle Bausteine leisten, doch müssen gerade auf dem Gebiet der Besiedlung, der Bevölkerungsbewegung noch viele Tatsachen herangeholt werden. Für die Musikgeschichte werden unbedingt wichtig mindestens drei Bewegungsphasen. Einmal die Völkerwanderung, andererseits ein starkes Nachschieben über die Gebirgsgrenzen bis zur Reformation und der Entleerungsprozeß im Zeichen der Gegenreformation. Schließlich aber eine neue Welle der Ausbreitung deutschen Volktstums nach dem 30jährigen Krieg mit einer ungeheuren, staunenswerten Kraft.

Nur aus den völlig geklärten Bezügen dieser Fragen ist zu beantworten, woher eigentlich die Musikalität unserer sudetendeutschen Brüder stammt. — Ungeheuer wichtig wird in diesem Zusammenhang gerade die bisher stark vernachlässigte, jetzt durch staatlich geförderte Bestrebungen vorzugsweise aufgenommene Geschichtsforschung in Sachsen, die für Bevölkerungsbewegung und die dauernden Beziehungen politischer und wirtschaftlicher Natur wertvolles Material zutage fördern wird. — Hand in Hand muß gehen eine intensive Kleinarbeit, nämlich die Erforschung des gesamten Hinterlandes, das sich hinter Prag ausbreitet. Für Einzelgebiete, Einzeljahrhunderte ist dies auf Anregung des emsig arbeitenden Prager musikwissenschaftlichen Seminars der deutschen Universität unter Prof. Dr. Becking, schon geschehen, und fleißig wird weiter geforscht. Ehe aber diese Dinge nicht vorliegen, können nur Mutmaßungen aufgestellt werden.

Drei Namen sollen einmal hier genannt werden. Der gewiß verdienstvolle, vom deutschen Volkstum ausgehende Richard Batka: dessen „Musik in Böhmen", eine ältere, aber tüchtige Darstellung in der Reihe „Die Musik", herausgegeben von Richard Strauß, erwähnt zwar oft genug die Tatsache einer Vormachtstellung der deutschen Musik, schweigt sich aber über die Gründe aus. In dem schon erwähnten Aufsatz von Prof Becking schreibt dieser, daß die starke natürliche Musikbegabung der Sudetendeutschen auf den noch in jüngster Zeit festen Umgang mit dem Volksgut zurückzuführen sei. Dies ist aber noch keine Antwort auf die Frage des „Woher"?, denn hier wird mit dem bekannten Faktor „Volksgut" gerechnet, den wir doch eben erst ergründen wollen.

Prof. Hans Joachim Moser kommt in seiner „Geschichte der deutschen Musik" (5. A., 2. Bd., S. 333) zu folgender plausibler, aber in der Verallgemeinerung gefährlicher Sentenz: „Wie vormals bei den Thüringern und Erzgebirglern mag Blutmischung mit den slawischen Nachbarn der musikalischen Anlage obendrein Vorschub geleistet haben — die Fülle tonkünstlerischer Talente in diesen Kronländern seit Beginn des 18. Jahrhunderts sucht jedenfalls ihresgleichen." Es sind allerdings die musikalischen Talente der Thüringer und Erzgebirgler in Vergleich zu ziehen, nur kann wohl die Rassenmischung — Rassenmischung bedingt stets eine Verschlechterung eines der ursprünglichen Teile oder beider — nicht ausschließlich maßgebend gemacht werden. Denn es ist zwar einiges slawische Blut eingedrungen, aber nicht so, daß sich nicht noch heute zwei fremde Völker — Rassen — im Volkstumskampf gegenüberstehen. Wäre es aber wie in Sachsen zur ostdeutschen Kolonisation gewesen, dann hätten die wenigen slawischen Bestandteile, die in den bequemen Flußtälern saßen, restlos absorbiert werden müssen. Eine Rassenmischung größeren Stils ist also nicht vor sich gegangen. Wohl aber haben eben die Sachsen, die wesentlich im Mittelalter an der Besiedlung Böhmens mit beteiligt waren, musikalische Erbgüter mitgebracht, die sich ebenbürtig an die slawische Naturbegabung reihten, sich gewiß austauschten, ohne sich aber zu verquicken! Den Wanderungsprozeß aus Sachsen beobachten wir ja an einem der interessantesten Gebiete, dem obervogtländischen Musikwinkel, dem Winkel sächsischen Musikinstrumentenbaus. Diese böhmischen Exulanten, die nach dem Erlaß Kaiser Ferdinands nach dem oberen Vogtland flüchteten, brachten ihre Begabung schon als Erbgut von ehemals sächsischen Einwanderern in Böhmen mit. Die Einwanderung in Böhmen geht also nicht nur direkt über das Gebiet der Oberpfalz vor sich, sondern auch auf dem Umweg über Vogtland, Erzgebirge. — Es wäre wertvoll, diese Fäden einmal wirklich tatsächlich gegründet aufzuzeigen, um hochinteressante Beziehungen zu erhalten.

Wahrscheinlich ist dieser Vorgang, der die Musikgeschichte grundierende, während wir uns bei dem noch früheren auf die bloße Nennung beschränken können. Es ist heute klar, daß unsere sudetendeutschen Brüder ein volles Recht auf den Boden und auf Anerkennung nicht als Minderheit, sondern als staatstragender Volksbestandteil haben, denn die Slawen sind erst zu Zeiten der Völkerwanderung in den böhmischen

Kessel gekommen, nachdem die Hauptscharen etwa der Markomannen in Bewegung geraten waren. Es entstand auch absolut keine Lücke, sondern nur ein Freigeben eines Teiles der schon gemachten Plätze, an die sich nun allerdings die Slawen setzten. Darauf folgte nach der Begründung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation die bewußte Anforderung von deutschen Siedlern und deutschen Rittern, die zur bevölkerungsmäßigen und politischen Festigung des böhmischen Landes seitens der tschechischen Lehnherren dringend notwendig gebraucht wurden. Ein geradezu reger Austausch der Beziehungen bestand dann zur glanzvollen Stauferzeit, die von dem größten Dichter des Böhmerwaldes, Adalbert Stifter, in seinem großangelegten, feinsinnigen und kerndeutsch erfühlten Roman „Witiko" geschildert wird.
Um diese Zeit beginnt etwa die deutsche Musikgeschichte in Böhmen. Eine bisher wenig, insbesondere in ihren Ausstrahlungen zurück auf das Reich, bekannte Hochblüte erlebte dann deutsches Musikleben im Zeichen des Protestantismus. Dies sind Wirkungen, die wir heute noch auf Schritt und Tritt nacherleben können. Im wesentlichen ist diese Bewegung allerdings bürgerlich städtisch gesättigt, aber gespeist vom musikalischen Hinterland, vom Volkstum. In diese Zeit dürfte auch die Blüte des Volksliedes fallen, in Zusammenhang mit dem Kirchenlied, das einen guten Teil der Gruppe des gesamtdeutschen Volksliedes ausmacht, lange bewahrt wurde, bis in die letzten Tage, und dann mit den Anstoß zu einer neuen deutschen Musikkultur gab (Beispiel: Walter Hensel und die Finkensteiner, Grafschaft Glatz!). Auch der 30jährige Krieg, der Böhmen bis auf einen geringen Bestandteil entvölkert hat, konnte diese Grundlagen nicht mehr wegschaffen. Nach dem Krieg erhebt sich die Musik wieder zur Barockmusik, deren Vertreter die Väter derjenigen werden, die an der Weltgeltung deutscher Musik schönsten Anteil haben.

Entscheidenden Einfluß auf die europäische Musik nimmt die Mannheimer Instrumentalisten- und Komponistengruppe, die, früher zur Geltung gelangt als die Wiener, die Musik aus der festgeschlossenen Form des Barock löst und sie lockert, weitet. Vorgänge, die schon in Italien eine neue Richtung andeuteten, wurden von den Stürmern und Drängern zum musikalischen Prinzip erhoben. Eine unbedingte Homophonie, ein starkes Hervortreten der Melodie, eine Abwechslung zwischen einem harten, männlichen, und einem weichen, weiblichen Thema auf kurzer Strecke, die Hinwendung zur Sonatenform moderner Auffassung ging Hand in Hand mit neuen Vortragsnüancen, der „Mannheimer Bebung", dem „Mannheimer Creszendo". Die Sinfonie und die Klaviermusik nehmen eine entschiedene Vorrangstellung ein, und so wurden die „Mannheimer" die Wegbereiter Haydns und Mozarts, und zwar vor den Wienern, und vor den Norddeutschen, die größere Zurückhaltung bewahrten.

Diese Mannheimer nun sind zum guten Teil Sudetendeutsche. Wir erleben also ein Creszendo der volksmusikalischen Begabung der Deutschen im böhmischen Kessel durch die Jahrhunderte hin bis zum aktiven Eingreifen in das Rad europäischer Musik. Denn die Auswirkungen kamen nicht nur zu den schon genannten deutschen Rokokomeistern, sondern sie gingen nach Italien, Frankreich und England insbesondere (s. vom

Verfasser Aufsätze dazu in der Zs. „Der Ackermann aus Böhmen", Verlag Adam Kraft, Karlsbad, Jg. 1935, Heft 5, Mai; Jg. 1935, Heft 9, September; Jg. 1936, Heft 2, Februar). Nur ein paar der bedeutendsten Namen können genannt werden. Eine Gesamtdarstellung der Verhältnisse, die vor allem auf die volkheitlichen Grundlagen einginge, fehlt noch.

Obwohl die Abkunft Johann Schoberts im Dunklen liegt, so kann doch kraft von Indizienbeweisen dieser einflußreiche Musiker in den sudetendeutschen Rahmen gespannt werden. Schon die Zeitgenossen setzen ihn in die unmittelbare Nähe Mozarts, als deren Vorgänger sie ihn bezeichnen. In Paris arbeitend, wirkte er stark auf die französische Klaviermusik. Sowohl als Komponist als auch als Klavierspieler leistete er Großes.

Hugo Riemann bezeichnete Johann Stamitz, den Konzertmeister der berühmten (Orchesterdisziplin!) Mannheimer Hofkapelle, als den Vorgänger Josef Haydns und hat damit nicht weit vom Ziel getroffen. Stamitz mit seinen Söhnen wird das Haupt der nach Mannheim genannten Schule. Er war ein durchaus deutschbewußter Vertreter der Musik und setzte, was nicht zu übersehen ist, italienischen Moden gegenüber seine Sinfonien „La Melodia Germanica". Er erlangte als Führer der jungen Richtung deutsche und europäische Anerkennung und sammelte um sich eine Reihe Schüler, auch aus dem Ausland. Auch über ihn urteilen die Zeitgenossen als einen eindrucksvollen Charakterkopf in der Musik.

Neben ihn gehört Franz Xaver Richter aus Mähren, der sich mit Stamitz in die Altmeisterschaft der Mannheimer Schule teilt. Sein Hauptlebenswerk, schon bekannt und berühmt, leistet er in seiner Stellung als Münsterkapellmeister am Hohen Stift in Straßburg. Schließlich sei aus der weit längeren Reihe noch Anton Filtz genannt, ein junges, bedeutendes Talent, leider viel zu jung verstorben. — Diese Namen umreißen wohl das glanzvollste und wirkungsvollste Kapitel sudetendeutscher Musikgeltung. Hugo Riemann hat darum in seinen Ausgaben (Denkmäler Deutscher Tonkunst) schwer gekämpft, ohne damals zu ahnen, daß dies nicht nur eine Frage der Musikgeschichte, sondern des Volkstums überhaupt ist. Insofern erscheinen auch die Streite darob zwischen Wiener und Mannheimer Vorrangstellung recht müßig. Aber um der sudetendeutschen Kulturgeltung willen muß jetzt energisch darauf hingewiesen werden.

Die Anerkennung der Wiener Meister mit ihren Gipfelpunkten Haydn und Mozart ist sowieso vorhanden. Weniger Haydn, aber Mozart trieb das Schicksal nach Prag, und dort fand er auf vorbereitetem, deutschem Boden mehr Verständnis als in Wien selbst. Auch um diese Tatsache kommt man nicht herum, denn sie ist für die Lage symptomatisch. Zwei Kraftfelder kernigsten Volkstums breiten sich damals aus, zentriert in Wien und Prag, wo der Glanz Prags mehr als der des kaiserlichen Wiens dem Volkstümlichen, Ursprünglichen nähersteht, beide aber in regem Austausch. Becking erklärt die nachher noch zu besprechende gegenwärtige Lage mit daraus, daß die sudetendeutsche Musik nach dem Weltkrieg von Wien abgeschnitten worden ist.

Die sudetendeutsche Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts hat nicht das Glück Vollender, aber dafür Wegbereiter der klassischen und romantischen Musik geworden zu sein. Wegbereiter aber haben stets das Mißgeschick, vergessen zu werden. Erst langsam setzte sich mit Erkenntnissen der Musikwissenschaft eine Hinwendung zu dieser Art Musik durch, die eine ungeheure Fülle unveralteten Musiziergutes, insbesondere für Hausmusik in kleinerem oder größerem Rahmen birgt.

Die Romantik läßt die deutsche Musik in den Hintergrund treten, gleich der Geschichtsbewegung tritt das nationale Element der Tschechen in den Vordergrund und wird im Zuge romantischer Ideen von Europa bejubelt. Ohne den Wert etwa Dvořaks oder Smetanas, dieser Blutsmusiker, aberkennen zu wollen (wir verstehen sie aus fremdem Volkstum), muß doch gesagt werden, daß sie unsere deutsche Musik verdunkelten. Die Vertreter, die im 19. Jahrhundert dort gezeigt werden könnten, sind vielleicht um 1900 bekannt gewesen, heute teils schon vergessen oder untragbar (Gustav Mahler!), ohne ihre Verdienste, etwa auch in Musikgeschichte (Ambros), oder die Erhaltung deutschen Wesens zu schmälern. Über das 20. Jahrhundert zu urteilen, steht uns hier nicht an. Es sei nur der Name Fidelio Finke als Altmeister genannt.

Damit ist die allgemeine Entwicklung des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet. Ohne hier im einzelnen auf die Gründe — es wäre eine lange Sonderdarstellung nötig — einzugehen, sei festgestellt, daß das 19. Jahrhundert in aller Kunst die Situation schafft, die uns heute allen Kopfzerbrechen macht, und nicht eher überwunden wird (vgl. des Verfassers Aufsatz in dieser Zs. August 1936), bis sie nicht in aller Schärfe erkannt und zugegeben wird, daß wir eine musikalische Oberschicht haben, die in einem musikalischen geheiligten Tempel produziert, ohne vorläufig aus einem aktiv teilnehmenden, wirklich aus dem Innern schöpferischen Volkstum gespeist zu werden. Dabei befindet sich die sudetendeutsche Musik in dem Glücksfall, daß überhaupt eine Schicht „reinen Volkstums" da ist. Von hier aus wieder ein Grund, um dort vorhandene Quellen auch zu uns strömen zu lassen. Becking weist mit Nachdruck auf die Unerschöpflichkeit der musikalischen Begabung der Sudetendeutschen hin, lassen wir nunmehr endlich einen stärkeren Austausch zwischen uns und drüben eintreten, wobei im Kulturgang politische Grenzen absolut keine Rolle spielen.

Abhilfe für die Lage des sudetendeutschen Musiklebens erwartet er von drei Seiten, von einer straffen Organisation, von einer staatlichen Mithilfe, und der Schaffung eines musikalischen Zentrums. Ohne den Weg anzugeben, deutet er aber auch schon an, daß die Begabung nutzbar gemacht werden müsse, und hier finden wir auch den Ansatzpunkt für eine Gesundung unserer innerdeutschen Musik. Wenn nicht das augenblicklich stark geförderte hohe Kunstleben nur Überbau bleiben soll, dann muß eine Erziehungsarbeit am gesamten deutschen Volk eintreten, die die im Augenblick zugeschütteten Kräfte wieder weckt und zum Schöpferischsein und damit zur Grundformung aller Kultur anregt. Es wurden früher schon einmal versuchsweise Instrumente dazu genannt. Nennen wir das Ganze Volksbildungsarbeit im weitesten Sinne des Wortes, und hier wird auch für den böhmischen Raum noch Lösung zu holen sein.

Zusammenfassend soll herausgehoben werden, daß es darauf ankommt, im Sinne einer fruchtbaren und notwendigen Volkstumsarbeit in- und außerhalb der Grenzen geschichtliches Material breiter und tiefer behandeln und auf Grund der Erkenntnisse mit der Erziehungsarbeit der Zukunft bewußt einzusetzen.

Geschichte der Musik — Geschichte des Musizierens

Von Karl G. Fellerer - Freiburg (Schweiz)

Durchblättern wir die zahlreichen Musikgeschichten seit Forkel bis in unsere Tage, so tritt uns mancher Wandel der Auffassung in der Auseinandersetzung mit der Musikbetrachtung entgegen. Bald steht das Historisch-biographische, bald das Stilistische im Vordergrund, bald gruppiert sich die Darstellung um Fragen des Personalstils großer Meister, bald um stilistische Gemeinsamkeiten einzelner Zeiten und Gattungen. Auffallend ist, daß das einer Untersuchung gewürdigte Musikgut meist das gleiche ist, daß wir in Einzeluntersuchungen und Gesamtdarstellungen stets eine bestimmte Auswahl von Werken und Meistern vorfinden, die nach subjektiver Wertung „musikgeschichtliche Bedeutung" besitzen.

Diese Verengung künstlerischer Werkwertung trägt ein außerordentlich subjektives Moment in sich und muß damit zu ungerechtfertigter Verengung musikgeschichtlicher Anschauungsweisen führen. Mit anderen Worten, man kommt zur grundsätzlichen Scheidung von Kunstmusik und Volksmusik, wobei nicht nur die Grenzziehung meist einseitig und willkürlich vorgenommen wird, sondern auch die innere Verbundenheit der beiden Gruppen nicht in Erscheinung tritt. Soll aber ein historisches Zeitbild des Musiklebens erstehen, dann genügt es nicht, herauszustellen, welche Werke in dieser Zeit gerade Neues gebracht haben und von einzelnen Kreisen neuartig, führend und umwälzend gewertet wurden, sondern es gilt deutlich zu machen, was und wie tatsächlich in den verschiedenen Kreisen der Bevölkerung, nicht nur in einer fachlich gebildeten Oberschicht musiziert wurde. Dieses allgemeine Musikleben hat eine andere Dynamik und ein anderes Tempo, vor allem aber auch andere Wertungsprinzipien, als sie bei der uns heute geläufigen Musikgeschichtsauffassung vorliegen.

Der Originalitätsfimmel des 19. Jahrhunderts hat die Erstmaligkeit des Auftretens einer Stilentwicklung in den Vordergrund treten lassen, dabei aber das Bild des tatsächlichen Musizierens einer Zeit verzeichnet. Nehmen wir etwa die Beethovenzeit. Wie viele seiner Werke sind tatsächlich zu seinen Lebzeiten breiteren Massen zugänglich gewesen? Waren es nicht Pleyel, Wanhal, Wölfl, Steibelt und wie sie alle heißen, die damals die großen Auflagenzahlen hatten, die Programme beherrschten und sich in Haus und Öffentlichkeit ganz anderer Bekanntheit erfreuten als Beethoven, dessen Bedeutung erst von wenigen erkannt war. A. Schmitz hat uns den Wandel des Beethovenbildes gezeigt, das von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, von Generation zu Gene-

ration, aber auch von Stamm zu Stamm und Landschaft zu Landschaft unterschiedlich aufgefaßt wurde. Nehmen wir die Kritik der gleichen Zeit, so haben wir das gleiche Bild unterschiedlicher Wertung.

Liegt diese Unterschiedlichkeit der Auffassung schon vor, wenn das Werk eines einzelnen Meisters betrachtet wird und unter denen, die in ein bestimmtes Werk eindringen wollen und sich mit ihm auseinanderzusetzen versuchen, um so mehr, wenn man der musikalischen Auffassung von Gruppen näherkommen will, die nicht auf den gleichen Blickpunkt gerichtet sind. Mag eine andere völkische Verwurzelung oder ein vermeintlich soziologisch gebundenes Musikideal, mögen verschiedenartige Musizierformen und Zweckbestimmungen die Verschiedenheiten des Musiklebens in der gleichen Zeit und am gleichen Ort bedingen, sie alle haben das Recht, erkannt und gewertet zu werden, auch wenn sie zunächst für eine spätere stilistische Entwicklung keine Bedeutung zu besitzen scheinen. Nur so wird ein Bild des tatsächlichen Musizierens in zeitlicher und örtlicher Begrenzung herausgestellt werden können.

Freilich liegen die Quellen für eine solche Betrachtungsweise meist sehr schwer erreichbar und sind zum größten Teil verloren. Denn was wirklich lebendig war, wurde meist nicht aufgezeichnet. Aber es hat sich von diesem Musikleben in anderen Formen mehr erhalten, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Die Sprache, besonders in Dialektwendungen, hat ebenso wie Bildzeugnisse manche Hinweise auf Musikübungen lebendig gehalten, für die eine musikalische Überlieferung versagt. Brauchtum, Verwurzelung des Musizierens und gewisser Musizierformen geben manchmal — richtig gewertet — einen tieferen Einblick in die Musikauffassung vergangener Jahrhunderte, als tote Handschriften. Das Volkslied in der vielfältigen Eigenart seiner Erscheinungsformen ist für uns heute der stärkste Träger natürlichen musikalischen Ausdrucks von Rasse, Stamm und Volk.

Aber wir müssen uns bewußt sein, daß in der engen Begrenzung, in die man den Begriff des Volksliedes eingespannt hat, das Volkslied nur ein Bruchteil der in Frage kommenden Ausdrucksträger ist. Die Volksmusik ist viel weiter. Vom mittelalterlichen Wächterruf bis zum Studentenpfiff, vom Kultinstrument bis zum Kinderspielzeug, vom kultischen Totengeheul bis zum Trauerlied liegt eine weite Entwicklung und doch ein Zusammenhang mit einer musikalischen Grundhaltung, die nicht nur bei gelegentlichen Berührungen mit der Kunstmusik (Volksliedthemen usw.) Interesse besitzt, sondern als Eigenwert. Die rassisch-völkische Blickrichtung unserer Tage wird gerade in der Eigenart des Musizierens in Geschichte und Gegenwart Eigenheiten des Volkstums und seines künstlerischen Ausdrucks erkennen, die von größter Bedeutung sind. Volksmusik und Musikleben im weitesten Sinne des Wortes müssen in ihrer Bedeutung in Geschichte und Gegenwart untersucht werden, um ein tatsächliches Bild der Musik im Leben der Vergangenheit und Gegenwart zu zeichnen, und vor allem auch, um Bedeutung und Stellung der Musik im Volkstum der verschiedenen Stämme herauszustellen. Der Vorstoß, den H. J. Moser in seinen „Tönenden Volksaltertümern" gemacht hat, muß zu Fortsetzungen führen und zu Eingliederungen derartiger Feststellungen in die Volkskunde, aber ebenso in die Musikgeschichte.

Man hat bei biographischer musikgeschichtlicher Forschung vielfach festgestellt, daß der einzelne Meister diese und jene gleichzeitige oder noch neue Kunstform oder Ausdrucksweise gekannt haben kann und daß sie ihm Anregungen bot. Dabei sind manche Vorstellungsentgleisungen aufgetreten, wie etwa bei der Frage, welche Klangmittel, welche Instrumente standen einzelnen Meistern zur Verfügung. So wichtig die Stellungnahme eines Künstlers zu den verschiedenen Kunstrichtungen ist, so große Bedeutung etwa Inventare von Bibliotheken und Instrumenten als Quellen für die Kenntnis seiner geistigen Einstellung und Entwicklung haben, von mindestens ebenso großer Bedeutung ist die Kenntnis von der Musik, die ihn tatsächlich umgeben hat und mit und in der er aufgewachsen ist. Verfolgen wir unsere musikalische Biographie, so wird deutlich, wie selten auf eine solche Problemstellung Wert gelegt wurde, und doch hätte sie viele wertvolle Erkenntnisse für das Verständnis des Schaffens und der künstlerischen Entwicklung eines Meisters geboten. Literatur- und Kunstgeschichte, erstere vor allem durch J. Nadlers bahnbrechende Betrachtungsweise nach Stamm und Landschaft, sind hier der Musikgeschichte in manchen Bekenntnissen voraus. In Verbindung mit der Volkskunde und allgemeinen Kulturgeschichte eröffnen sich der Musikgeschichte hier wichtige Gebiete und Blickrichtungen, die erst in eingehender Arbeit geklärt werden können.

Unsere Musikgeschichtsbetrachtung ist vorwiegend eine Betrachtung der musikalischen Komposition, und hier besonders der Gipfelwerke. Erst in verhältnismäßig jüngerer Zeit hat man sich auch den Kleinmeistern eingehender zugewandt und hier stilistische Züge der Zeit und Landschaft meist deutlicher ausgeprägt gefunden, als bei den Großen der Kunst. Bei dieser Betrachtung der Gipfel und Täler wurde aber vielfach die Betrachtung der Ebene, aus der die Höhenzüge herausgewachsen sind, übersehen, und noch mehr die innere Grundlage, die Bergen und Ebene gleich ist und aus der das Gebirge herausgetrieben wurde.

Das tatsächliche Musikleben, das Musizieren einer Zeit und seine innere Bindung mit dem Leben ist weiter als etwa das Musizieren einer Gesellschaftsschicht. Die klavierspielende „höhere Tochter" hat bis in unsere Zeit einen nicht zu unterschätzenden Prozentsatz im Musikleben ausgemacht. Würde man ihr Musikgut aber nur von Kramer-Etüden bis Chopin-Walzer werten und nicht auch vom „Bummelpetrus" bis zu den „Regentropfen" usw., so entsteht bei Darstellung des tatsächlichen Musikgutes dieses Kreises ein falsches Bild. Das ist eine Tatsache, die auch der Historiker bei Betrachtung vergangenen Musizierens berücksichtigen muß, wenn er in das Musikleben einer Zeit eindringen und aus diesem Verständnis für künstlerische Einzelerscheinungen gewinnen will. Die Erkenntnis des Musizierens einer Zeit und Gegend in allen ihren Erscheinungsformen bietet auch der Volks- und Stammeskunde wertvolle Belege für Fragen der Begabung, und damit der Grundlegung regionaler Kulturgeschichte.

Die Geschichte des Musizierens greift weit über eine Geschichte der Aufführungspraxis hinaus. Ihre Probleme verdienen es, stärker ins Blickfeld des Musikhistorikers gerückt zu werden und die Musikbetrachtung zu befruchten.

Musik aus Bewegung

Von Rudolf Sonner-Berlin

Wer die Musik und die Musikpraxis der außereuropäischen Primitiven kennt, weiß, daß sie Musik — im Gegensatz zum Europäer — rein motorisch empfinden. Für einen Neger z. B. ist es unmöglich zu musizieren, wenn er nicht dazu körperliche Bewegungen machen, wenn er nicht dabei trommeln oder klatschen kann. Der Trieb, seelische Spannungen in Muskelbewegungen umzusetzen, führt bei allen Primitiven zu rhythmisch geregelten Funktionen, die sich als Händeklatschen, Stampfen, Schenkelschlagen usw. äußern. „Diese taktmäßige und rhythmische Bewegung aber kann unmittelbar mit einer Folge von Tönen verbunden werden, weil diese allezeit den Begriff der Bewegung mit sich führt, und so ist demnach der Ursprung des förmlichen, mit Takt und Rhythmus begleiteten Gesanges, und seine natürliche Verbindung mit dem Tanz begreiflich" (Grünitz). Der Europäer hat die körperlichen Bindungen der Musik verdrängt, sie kommen nur noch zum Durchbruch beim willenhaften Hochtrieb des Marsches oder des Nationaltanzes, „auf dessen Klänge das betreffende Volk seelisch und motorisch antwortet" (Alfred Rosenberg).

Daß der Muskelsinn bei der Wiedergabe und Schätzung von Klängen eine Rolle spielt, hat vor ungefähr 40 Jahren der Genfer Musikpädagoge Emil Jaques Dalcroze entdeckt. Auf Grund seiner experimentellen Erfahrungen gelangte er zu einer Erziehungsmethode „durch und für den Rhythmus". Das war der Beginn der sogenannten rhythmischen Gymnastik.

In der Nachkriegszeit arbeiteten auf diesem Gebiete in Deutschland Rudolf Bode und Carl Orff. Die Erfahrungen und Arbeitsergebnisse einer zehnjährigen Schularbeit hat der Letztgenannte vor zwei Jahren zusammenfassend in seinem bei B. Schott's Söhne, Mainz, verlegten „Schulwerk. Elementare Musikübung" niedergelegt. Wir haben damals über das Werk berichtet, ohne grundsätzlich dazu Stellung zu nehmen, weil die „Einführung in Grundlagen und Ausbau" von Wilhelm Twittenhoff noch ausstand. Inzwischen ist auch diese erschienen, ergänzt durch Beiträge von Dorothee Günther und Hans Bergese. Twittenhoffs Darlegungen orientieren sich in starkem Maße an der mittelalterlichen Musikauffassung, hinter der jedoch transparent die Ausrichtung nach Asien spürbar wird. Bei seiner universalistischen Haltung ist es nicht verwunderlich, daß in seinem Literaturverzeichnis die ganze Reihe jener jüdischen Autoren aufkreuzt, die wir aus weltanschaulichen Gründen ablehnen müssen.

Zugegeben, daß Orff mit seiner „Musik aus Bewegung" die tänzerische Erziehung revolutioniert hat, indem er Musik vom Rhythmus her erfassen lernte, aber er hat seine Methode aufgebaut mit Bausteinen, die er aus artfremden außereuropäischen primitiven Kulturschichten zusammengetragen hat. Sein Ziel ist darüber hin-

aus, aus der Bewegungsschulung eine neue Musiklehre zu entwickeln. Twittenhoff macht über diese Zielrichtung folgende konkrete Aussage: „Orff will mit seinem Werke das Fundament einer neuen Musikerziehung und Laienbildung legen. Es ist das Werk eines Künstlers, nicht eines Pädagogen, und nicht eines Wissenschaftlers. So trägt es die Züge eines persönlichen Gestaltungswillens, aber dieser Gestaltungswille verbindet sich mit objektiven Normen einer zukünftigen Laienmusik."

Nun aber kommt das Eigenartige: diese Laienmusik steht zwischen Kunst- und Volksmusik. Diese Differenzierung wird niemandem ohne weiteres klar sein, und so sieht sich Twittenhoff zu folgender Erklärung gezwungen: „Alle Laienmusik ist im Grunde Gemeinschaftsmusik. War sie in der vergangenen Epoche vorwiegend an das Haus und an den Familien- oder Freundeskreis gebunden, so tritt heute neben die Hausmusik eine andere Art der Laienmusik; diese — als Gefühlsausdruck größerer Gemeinschaften — muß nicht nur von einer Masse ausführbar, sondern auch für eine Masse verständlich sein." Hier operiert Twittenhoff mit dem marxistischen Talmiwert des Massenbegriffes. Der Nationalsozialismus aber bekennt sich zum Wert der Persönlichkeit. Man muß sich in diesem Zusammenhang klar vor Augen führen, daß hier der Angelpunkt liegt einer musikerzieherischen Bestrebung, die zu bolschewistischer Nivellierung führen muß. Die bürgerliche Hausmusik setzte beim Spieler einen gewissen Leistungsgrad voraus, marxistisches Minderwertigkeitsgefühl muß diesen jedoch ausschalten, und so kommt man denn zu einer Primitivisierung der gesamten Musik. Die Melodik wird mit Hinweis auf das Kinderlied versimpelt, formale Bindungen ersetzt durch stereotype ostinate Sequenzen, als einzig erregender Impuls tritt eine Rhythmik in Erscheinung, wie sie der außereuropäischen exotischen Musikübung eigentümlich ist. Der vielgepriesene Gewinn ist das Schlagwerkorchester. Zu den Gruppen- und Einzeltänzen tritt die dumpfe Rhythmik mit Handfläche und Schlegel bearbeiteter Trommeln und Pauken sowie die fremdartige Klangwirkung von Gong und Stabspielen, ja auch seltsame Vokalisen als Begleitmusik. Die asiatische Klangwelt feiert hier ihre Auferstehung und mit ihr das entsprechende Instrumentarium, wie Schlagstäbe, Schlitztrommeln, Rasseln, Becken, Gong, chinesische Trommeln, Stabspiele aus Holz u. ä.

Der Hinweis, daß das Mittelalter schon diese Instrumente übernommen habe, kann nur als Tarnungsversuch der eigentlichen Herkunft gewertet werden. Es ist bezeichnend, daß die Strohfiedel nicht in der seit altersher in Deutschland gebräuchlichen Form übernommen wurde, sondern daß man als Vorbild für die Neukonstruktion der in der Günther-Schule verwandten Instrumente die Trog-Xylophone von Bali und Java nahm. Sieht man von den Blockflöten, dem Portativ und dem Spinett auf dem Bild „Das Orchester zu der Tanzfolge ‚Klänge und Gesichte'" Seite 67 ab, so hat man den objektiven Eindruck eines südostasiatischen Orchesters. Andere Bilder, welche die Handschlagtechnik der Trommeln veranschaulichen, könnten sowohl dem indischen wie dem arabischen Kulturkreis entstammen. Das für die griechische An-

tike angezogene ikonographische Material läßt teilweise schon vorderasiatisches Mischlingstum erkennen, und die italienische Renaissance mit ihren Darstellungen mediterraner Musikpraxis kann für uns keine Verbindlichkeit haben. Diese Bildwerke sollen doch nach dem Willen der Herausgeber beispielhaft zeigen, „daß die (uns heute mehr oder weniger unbekannten) Schlaginstrumente noch im Mittelalter durchaus auch in unserer Kultur benutzt wurden", aber einmal geschieht das in einer Weise, die sachlich heute nicht haltbar ist, und zum andern ohne Rücksicht auf die rassisch-seelische Struktur der Träger dieser Instrumente. Nur für Holzglocken und Rollschellen werden Beispiele aus dem eigenen völkischen Brauchtum bildlich gezeigt. Wie dem auch sei, das Schlagwerkorchester ist in seiner jetzigen Form ein Rückfall in eine nivellierende Primitivität, die auch dadurch nicht behoben werden kann, daß man zu dem ganzen Schlagzeugkomplex wieder Instrumente wie Blockflöte, Fiedeln, Radleier, Portativ, Spinett usw. verlebendigt.

Die letztgenannten Instrumente erhalten wegen ihrer angeblich leichteren Spielbarkeit den Vorzug, aber es wird dabei übersehen, daß sie infolge ihrer Tonschwachheit vom Schlagzeugkomplex erdrückt werden. Kommt noch dazu, daß wir Heutigen einem Klangideal des Großtons anhängen, und weiterhin, daß dadurch unser bestehendes, heute gebräuchliches Instrumentarium einfach verneint wird. Mit einer solchen primitiven Musikerziehung aber wird auch ein bestimmter Teil der gesamten Musikliteratur gestrichen. Ein solches Erziehungssystem jedoch widerspricht der Totalität einer deutschen Volkskultur.

In einer Rede vor Arbeitern der Opelwerke in Rüsselsheim hat Alfred Rosenberg gesagt: „Ich glaube nicht, daß Franz Schubert nur für Zehntausend in Berlin geschaffen hat, und auch nicht, daß er nur für eine Million Handarbeiter seine Lieder vertont hat, sondern ich glaube, daß Schubert für a l l e die Millionen Deutsche auf dem Erdball gesungen hat und für viele Millionen, die noch kommen werden." Dies aber würde nicht so sein können, würde diese primitive Musikübung zur Norm des deutschen Musiklebens überhaupt. Sie widerspricht deutscher Art und der nationalsozialistischen Musikkultur der Zukunft. Gewiß, Tanzmusik war zu allen Zeiten ehrgeizig und versuchte durch Übernahme von Stilelementen aus der Kunstmusik zu imponieren. Befruchtend auf die Musikpädagogik hat sie wohl nie oder doch nur in beschränktem Maße gewirkt. Im Zusammenhang mit der subjektiven Ausdeutung der inneren Werte der Musik im modernen Ausdruckstanz sagt Dorothee Günther selbst: „Hierin können wir zweifellos den ersten Schritt zu einer neuen Wertung der nahen Verwandtschaft von Musik und Tanz erblicken, müssen aber trotzdem zugeben, daß dieser Weg sich lediglich als individuell ausbaufähig und nicht im Sinne einer neuen Musikpädagogik als Förderer erwies."

So vermehrte man die schon bestehenden Methoden der rhythmischen Erziehung um eine neue, gab der eigenen Schule damit ein etwas sensationelles Sondergepräge, aber den letzten Sinn einer Bewegungsschule hat man damit nicht angesteuert: näm-

lich eine Bewegungslehre zu schaffen, die unseren ureigensten rassischen Bedingtheiten entspricht; denn schließlich ist es nicht der Rhythmus, der den Menschen formt, sondern die Rassenseele bestimmt die Musik und damit auch die Bewegung. Dazu aber ist erforderlich, um mit Alfred Rosenberg zu sprechen, daß man imstande ist, Geist und Instinkt zu säubern, um die Unbefangenheit des Blutes wiederherzustellen!

Die Durchsetzung mit fremden exotischen Elementen ging eine Zeitlang sogar so weit, daß die Solotänzerin und Führerin der Tanzgruppe der Günther-Schule, Maja Lex, den indischen Tanz bis in die diesem eigenen und typischen seitlichen ruckartigen Kopfbewegungen hinein kopierte. Auch ihr Stabtanz ist von den Exoten übernommen. In ähnlicher Form ist er den Santal in Malabar geläufig.

Der Stabtanz ist ein verkappter Schwerttanz. Auf der ganzen Welt aber gibt es keinen Schwerttanz, der von Frauen ausgeführt wird. Dieser Stabtanz gehörte zur „barbarischen Suite". Der Titel ist bezeichnend. In der späteren Tanzsuite „Tänze zu Ehren von Tag und Nacht" ist der sechste Tanz, „Der kämpferische Tag", ebenfalls ein von Frauen ausgeführter Schwerttanz. Was nützen die schönsten Raumkompositionen, wenn dahinter kein gefestigtes Stilgefühl steht! Es muß notgedrungen peinlich wirken, wenn ein in unserem völkischen Brauchtum noch lebendiger Männertanz für eine Mädchengruppe niedlich zurechtgestutzt wird. So verschärft sich die Gefahr, daß der Tanz sich in einem formalistischen Figurenspiel festläuft, ähnlich seiner Begleitmusik, die heute schon keine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten mehr zeigt. Was uns heute aber nottut, ist ein Tanz, der vom eigenen rassischen Bewußtsein getragen uns zu unserem arteigenen Bewegungsgut wieder zurückführt, nicht zurück allerdings in die Primitivität steinzeitlicher Exoten, sondern zum Hochtanz rassischer Gestaltungskraft!

Die Skizze zu Franz Schuberts letztem Lied

Von Alfred Orel, Wien.

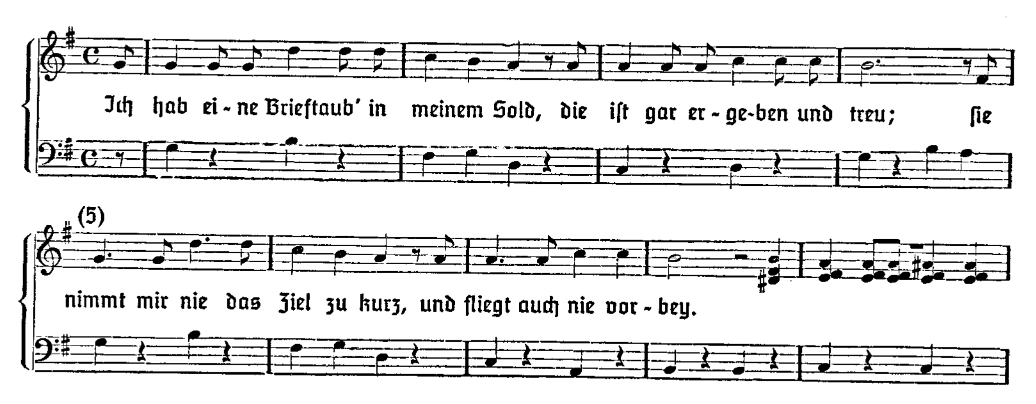
Die Selbstschrift des „Schwanengesangs" von Franz Schubert trägt am Kopfe von der Hand des Verlegers (Tobias Haslinger) den Vermerk: „Überreicht den 13. Jenner 1829". Auch der Titel der Sammlung ist vom Verleger gewählt — und nicht zu unrecht. Schließt der Zyklus — wenn man von einem solchen sprechen darf — doch mit dem letzten Lied Schuberts, der „Taubenpost" nach Worten von Johann Gabriel Seidl.

Als Schubert am 19. November 1828 gestorben war, waren in den 11 Jahren seit dem Erscheinen des „Erlkönigs" (2. April 1817), des ersten selbständig erschienenen Werkes Schuberts, wohl über 100 Opera des Künstlers von verschiedenen Wiener Verlegern herausgebracht worden, aber fast ebensoviel harrte noch der Veröffentlichung, und selbst heute liegt Schuberts Werk nicht ganz vollständig vor.[1] Gerade als Schuberts Name über den Kreis seiner engeren Heimat hinauszudringen begann — bei H. A. Probst in Leipzig war eben das Trio op. 100 erschienen — zerschnitt das Schicksal den Lebensfaden des rastlos Schaffenden und es kann nicht Wunder nehmen, wenn sogleich nach seinem Tode eine Reihe von

[1]) So ist z. B. die von mir besorgte Veröffentlichung einiger Kompositionen aus der Lernzeit bei Salieri (um 1812) eben unter der Presse.

hinterlassenen Werken erschien, um so mehr, als an die Stelle des geschäftsuntüchtigen Komponisten dessen Bruder Ferdinand getreten war. Ob Schubert die 14 Lieder des Schwanengesangs als „Zyklus" aufgefaßt wissen wollte, ob er sich die „Taubenpost" als Abschluß dachte oder noch Lieder anfügen wollte, weiß man nicht. Rellstabs „Lebensmuth", das er zusammen mit „Liebesbotschaft" und „Frühlingssehnsucht" entwarf (Skizze im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), nahm er nicht auf. „Lebensmuth" erschien erst 1872 als Nr. 17 (Fragment) der „40 Lieder" von Schubert bei J. P. Gotthard. Die Gedichte Rellstabs soll Schubert auf dem Umweg über Beethoven erhalten haben, dem sie der Dichter bei seinem Besuche 1825 übergab.[2]) Beethoven soll die sodann von Schubert vertonten selbst mit Bleistift bezeichnet haben. Schindler will die Gedichte erst nach Beethovens Tod an Schubert gelangt wissen. Die Gedichte von Heine entstammen dem „Buch der Lieder", das der Dichter erst 1827 zusammenstellte. Die Lieder nach Rellstab und nach Heine entstanden im August 1828. Seidls „Taubenpost" erschien 1852 in dessen lyrischer Nachlese „Natur und Herz" (das Buch trägt die Jahreszahl 1853, ein in der Wiener Stadtbibliothek befindliches Exemplar enthält aber eine eigenhändige Widmung Seidls vom Ende 1852); ob es früher in einem Almanach oder dgl. gedruckt wurde, konnte mangels einer genauen Seidl-Bibliographie nicht festgestellt werden.[3]) Es wäre ohne weiteres möglich, daß Schubert das Lied von dem ihm bekannten Dichter handschriftlich erhalten hätte. Die Komposition des Liedes fällt in den Oktober 1828, also ganz kurze Zeit vor den Tod Schuberts, und es ist kein später datiertes Lied des Künstlers bekannt.

Im Jahre 1925 tauchte nun eine Skizze zu Schuberts „Taubenpost" auf, die für die Musiksammlung der Wiener Stadtbibliothek erworben wurde. Als eine der spätesten Notenhandschriften Schuberts bildet sie eine wertvolle Bereicherung ihres weit über 200 musikalische Selbstschriften umfassenden Schubertbestandes. Wenn sie im folgenden mitgeteilt wird,[4]) mag dies nicht nur in dem verhältnismäßig seltenen Vorkommen von Entwürfen Schuberts Berechtigung finden, sondern überdies darin, daß die Skizze einen kleinen Einblick in den Schaffensprozeß bei Schubert bietet, der — wie das Blatt zeigt — am Ende seiner Tätigkeit noch der gleiche war wie am Anfang. Die Skizze, Aufstellungszeichen der Musiksammlung der Stadtbibliothek M H 4100/c, ist auf einem Einzelblatt 16zeiligen Notenpapiers, Querformat etwa 320×242 mm geschrieben. Eine genauere Maßangabe ist nicht möglich, da die Ränder des Blattes nicht gerade sind. Es trägt weder Überschrift, noch Signierung oder Datierung. Die Skizze ist in 2zeiligen Systemen notiert; wenn in der folgenden Wiedergabe zur 1zeiligen Notierung übergegangen wird, geschieht dies aus Raumgründen; die 2. (leere) Systemzeile ist zu ergänzen. Die Zeilenenden sind: Takt 6, 14, 22, 29, 36, 44, 51, 59, 67, 74, 84, 93, 100. Schlüssel, Vor- und Taktzeichen stehen nur am Anfang des ersten Systems: Die Skizze lautet:



[2]) vgl. Rellstab „Aus meinem Leben" Berlin 1861, II, 245, danach Kreißle, Franz Schubert 446 f.

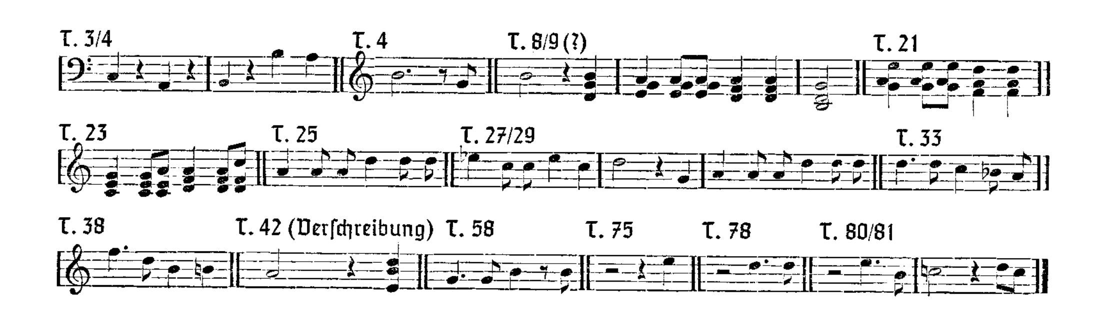
[3]) Goedeckes Grundriß zählt wohl die Quellen, in denen Dichtungen Seidls zerstreut erschienen, auf, gibt aber die einzelnen Gedichte usw. nur auszugsweise an. Die „Taubenpost" ist nicht angeführt.

[4]) Für die Erlaubnis zur Veröffentlichung bin ich der Direktion der städtischen Sammlungen Dank schuldig, es sei ihm hiermit Ausdruck gegeben.


Ich sen - de sie viel tau-send-mahl auf Kund-schaft täg-lich hin-aus, vor-
bey an man-chem lie - ben Ort bis zu der Liebsten Haus, ja
Dort
schaut sie zum Fenster heim-lich hin-ein, be-lauscht ih-ren Blick und Schritt, gibt mei-ne Grü - ße
scher-zend ab und nimmt die ih - ren mit. Kein Briefchen brauch ich zu schrei-ben mehr, die
Thrä-ne selbst geb ich ihr. O sie ver-trägt sie si - cher nicht, gar eif - rig dient sie
mir
bey Tag bey Nacht im Wa-chen im Traum ihr gilt das all- es
gleich wenn sie nur wan-dern wan-dern kann dann ist sie ü - ber - reich,
sie wird nicht müd sie wird nicht matt, der Weg ist stets ihr
neu, sie braucht nicht Lockung, braucht nicht Lohn, die Taub ist so mir treu.



Korrekturen sind nur in geringfügigem Umfang festzustellen, und zwar lassen sich folgende, gleich bei der Niederschrift verbesserte Vorfassungen feststellen:



Die Skizze läßt vor allem erkennen, daß Schubert das Lied sozusagen in einem Zuge entwarf. Die Weise ist nicht — wie etwa die Skizzen Beethovens zeigen — das Ergebnis langer reflexiver Arbeit, aus einem ursprünglichen Einfall durch langes Feilen und Bosseln gestaltet, sondern unmittelbar, sozusagen aus der augenblicklichen Eingebung im ganzen niedergeschrieben. Die weiter unten zu erwähnenden Änderungen des Erstdrucks bedeuten keine wesentlichen Eingriffe. Welch hohes Empfinden für Ausgleichung und Entsprechung in der melodischen Architektonik Schubert besaß, zeigt eine genauere Betrachtung der einzelnen Strophenweisen dieser durchaus intuitiven Niederschrift. Vgl. zum Folgendem das Notenbeispiel S. 770/71.

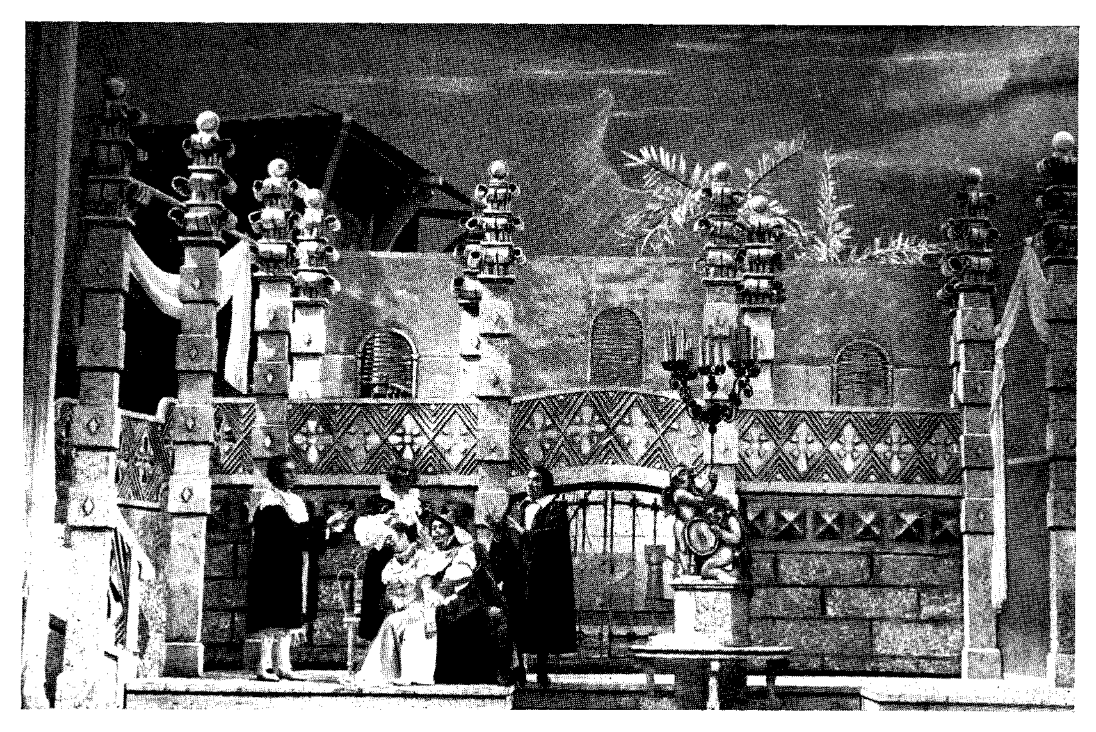
Zwischenspiele bringt die Skizze nach der 1., 2., 4., 5., 6. Strophe, die nach der 2., 4. und 6. sind ausgedehnter. Dadurch werden deutlich je zwei Strophen zu einer größeren Einheit zusammengefaßt. Die erste Strophe, durch die Wiederholung desselben Viertakters gebildet, wird durch den Halbschluß auf der Parallelendominante (H-Dur-Dreiklang) zum Vordersatz der 2. Strophe. Von größter Wichtigkeit ist aber der melodische Zug der Weise: 1. Takt Quintaufsprung in der 2. Takt-

Aus der Arbeit deutscher Opernbühnen

Aufnahme: Lucie Giesinger, Darmstadt

Hessisches Landestheater Darmstadt: „Der Diener zweier Herren" von Arthur Kusterer

Inszenierung: Bruno Heyn-Büttner



Aufnahme: Pressephoto M. Knauer, Düsseldorf

Von der Düsseldorfer Aufführung der „Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Goetz

im Rahmen der Reichstheaterfestwoche



Privataufnahme

Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidt,
München, Komponist u. Musikgelehrter



Inganno Felice

OPERA BUFFA IN UN ATTO MUSICA DEL SIG^r MAESTRO

ROSSINI

ridotto per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF.

Proprietà degli Editori.

Vienna. Pubblicato da Sauer & Leidesdorf, Kärnthnerstrasse. № 941.

Zeitgenössischer Druck des Titelblattes von Rossinis Jugendoper „Inganno Felice"
(Klavierauszug)

hälfte, 2. Takt stufenweises Herabsinken, 3. Takt Terzaufsprung der 2. Takthälfte mit Stufensenkung im 4. Takt, dasselbe im 5.—8. Takt. Das Ergänzende (Komplementäre) des Nachsatzes (2. Strophe) kommt in feinster Weise zum Ausdruck: 1. Takt stufenweiser Quartabstieg, zur Ausgleichung dieses starken Gegensatzes zur 1. Strophe Betonung des Abstieges im 2. Takt durch Erweiterung zum akkordischen Abstieg (im Gegensatz zum stufenweisen der 1. Strophe). Der Terzsprung des dritten Taktes wird beibehalten, aber im Gegensatz zum Sekundabstieg des vierten Taktes der 1. Strophe wird in die Quart abgesprungen und dadurch auch der Anstieg von Takt 3 zu Takt 5 vermieten. Der dominantische Charakter der 2. Strophenhälfte bewirkt die Beantwortung des Quintsprungs g—d durch den Quartsprung a—d, die Quinte e wird überhöhter Spitzenton. Takt 6 und 7 werden analog zu Takt 2 und 3 gebildet. Dem Halbschluß von Takt 4 entspricht hier der Ganzschluß, der aber durch den Absprung zur Terz (h) hinausgeschoben und melodisch erst durch die Schlußbekräftigung (T. 9, 10) erreicht wird. Der Zusammenschluß der beiden ersten Strophen zur Einheit wird durch diesen bekräftigten Abschluß ebenso betont wie durch das längere (viertaktige) Zwischenspiel.

Strophe 3 und 4 sind wieder als Antwort auf die beiden ersten Strophen gebildet. Dem tonikalen 1. Takt der 1. Strophe entspricht hier ein dominantischer (dadurch wird der Quintaufsprung zur Quart), der Terzsprung des 3. Taktes wird wieder beibehalten, jedoch wieder zur Dominante geführt, ebenso werden T. 5—8 gebildet; die Molltrübung der 3. Strophe bedingt nunmehr für die 4. Strophe die Modulation nach B-Dur. Der Quartabstieg des 1. Taktes von Strophe 2 wird beibehalten, der Absprung Dominante-Tonika des 2. Taktes durch den Quartabsprung Tonika-Dominante beantwortet, auch im 3. Takt wird komplementäre Bewegung (Kurvengegensatz) gebracht. Die zweite Strophenhälfte verläuft analog der der 2. Strophe, nur in B-Dur. Durch diese Modulation wird der von der 3. und 4. Strophe gebildete Teil des Liedes zum Mittelsatz, dem Wiederholung des Anfangsteils (Strophe 5, 6) folgt. Die Wiederholung ist vollständig bis auf die kleine Veränderung der beiden ersten Takte von Strophe 6 gegenüber Strophe 2.

Der geschlossenen dreiteiligen Gestaltung der sechs Strophen folgten nun als Abschluß und Steigerung die 7. Strophe mit ihrer Wiederholung. Vor allem wird der Bogen der beiden ersten Takte der ursprünglichen Strophenweise melodisch und rhythmisch verkleinert und sequenziert (T. 1, 2), der Terzsprung des 3. Taktes aber zum Quartsprung erweitert. An die Stelle der beiden ersten Takte des 2. Halbsatzes (T. 5/6 der 1. Strophe) tritt eine aus dem Textinhalt gestaltete neue, unregelmäßige Bildung (T. 5—11), die aber im 12. Takt wieder in den ständigen Abschluß der geradzahligen, also schlußbildenden Strophen, einmündet. Schuberts Gleichgewichtsempfinden verlangt nun noch eine Wiederholung der 7. Strophe, die nunmehr gleichsam die B-Dur-Modulation der 4. Strophe wiederholt, und auch wieder zum ständigen Abschluß führt.

Diese überaus feinen Beziehungen, diese strenge innere Logik des melodischen Aufbaus ließen es fast unglaublich erscheinen, daß Schubert die Niederschrift völlig intuitiv vorgenommen habe. Allein die Gestalt des Skizzenblattes zeigt dies untrüglich. Schubert notiert nur die Singstimme und den Baß. Die Klavierbegleitung ist nur in den Zwischenspielen angedeutet. Aber die Feder ist ihm zu langsam; bald läßt er den Baß weg und schreibt nur die Singstimme mit ihrem Text. Aber auch dies wird ihm zuviel; während er im Verlauf des Liedes Textwiederholungen nicht ausschreibt, sondern nur durch Striche andeutet, läßt er bei der Wiederholung der 7. Strophe den Text überhaupt weg und notiert nur mehr die Weise. Diese Hast der Niederschrift, die in der Eile der Schaffensfreude immer andeutungshafter wird, ist nicht auf das vorliegende Skizzenblatt Schuberts beschränkt. Eine ähnliche Erscheinung zeigen eine Reihe anderer Entwürfe des Künstlers, wie z. B. die Handschrift zum „Lied eines Kriegers", die Skizzen zum „Graf von Gleichen" oder das Fragment zur „Dithyrambe" u. a. Dies zeigt aber auch, wie bei Schubert das melodische Geschehen im Vordergrund steht, den Kern der Komposition bildet. Man braucht nur Skizzen von seiner Hand etwa mit solchen Beethovens zu vergleichen, um auch daraus zu erkennen, wie dem Melodischen bei Schubert das Motivische bei Beethoven gegenübersteht, während wieder Entwürfe Bruckners erkennen lassen, wie das harmonische oder das allgemeine Bewegungsmoment oft das Primäre ist und die thematische Erfüllung erst nachträglich hinzukommt.

Ein flüchtiger Blick sei noch auf die Änderungen geworfen, die die Reinschrift des Liedes mit sich brachte. Vor allem entwarf Schubert ein Vorspiel, das über einem das ganze Lied durchlaufenden Begleitungsrhythmus den Anfang des Liedes vorwegnimmt, d. h. den aus dem Quintsprung der Skizze zum Terzsprung der 2. Takthälfte gewandelten ersten Takt. Beachtenswert ist die Fünftaktigkeit des Vorspiels, die wieder von der Vorliebe Schu-



(Fortsetzung des Beispiels s. S. 771.)

berts für unregelmäßige metrische Bildungen zeigt, die schon für die Anfänge seines Schaffens kennzeichnend ist. Der Verlauf des Liedes zeigt nun, daß zu der gleichbleibenden rhythmischen Achtelbewegung der linken Hand drei rhythmische Varianten in der rechten gebracht werden:

a b c

Es ist nicht ohne Interesse, die Verteilung dieser Bildungen zu beobachten; a wird dem Vorspiel, der 2. und 6. Strophe zugewiesen, b der 1. und 5., die 3. und 7. verwenden zuerst c, dann a, die 4. b und a. Durch die Einführung dieser Begleitungsmotive ergab sich schon eine rhythmische Änderung der Zwischenspiele der Skizze zwischen 1. und 2. sowie 5. und 6. Strophe. An Stelle des Textrhythmus tritt der des Begleitungsmotivs b der vorangehenden Strophe, überdies wird auch die Harmonik und damit die Baßführung vereinfacht. Das Zwischenspiel nach der 2. Strophe erfährt nur den Ersatz der Textdeklamation durch Punktierung, in das nach der 4. Strophe wird überdies noch der Begleitungsrhythmus b gebracht, der auch in der vorangehenden Strophe Verwendung fand. Völlig weggefallen ist das Zwischenspiel nach der 6. Strophe. Es fällt dadurch die in der Skizze vorhandene Zäsur zwischen den ersten 6 und der 7. Strophe weg, diese erscheint vielmehr gleichsam als große



Coda mit dem Vorangehenden enger verbunden. Daß das Vorspiel in rhythmischer Auflockerung als Nachspiel wiederkehrt, ist fast selbstverständlich. Die Weise erfährt im allgemeinen nur ganz geringfügige Änderungen. Beachtenswert ist der Wegfall der Molltrübung in T. 30; dadurch erscheint das folgende in B-Dur rein mediantisch. Eine echt Schubertsche harmonische Bereicherung erfährt die Wiederholung der 7. Strophe durch die Modulation in die Mediante (Es) und Rückkehr zur Haupttonart, die dadurch schon früher eintritt und dem Lied einen gegenüber der Skizze bedeutend gefestigteren Abschluß verleiht.

Man hat im Zusammenhang mit den Meisterliedern des Schwanengesangs von der „Taubenpost" als von einem „unbedeutenden" Lied gesprochen. Es ist ein bunter Strauß, der im „Schwanengesang" vereint ist und wir wissen nicht einmal, ob Schubert die gemeinsame Veröffentlichung all dieser Lieder beabsichtigte. Aber auch das „Fischermädchen" zählt sicherlich nicht zu den großangelegten Liedern Schuberts. Dies ist ja gerade kennzeichnend für ihn, daß er ebenso der gedankenschweren Dichtung wie dem anspruchslosen Liedchen in gleicher Weise vollkommen entsprechenden künstlerischen Ausdruck zu geben vermag. Gerade in der dem Text angepaßten Beschränkung und ihrer bis in die feinsten Details zu beobachtenden musikalischen Logik erweist sich jedoch die „Taubenpost", die der Künstler — wie sich zeigte — in einem Zuge niederschrieb, als würdiges Meisterwerk des späten Schubert.

Komposition und Bearbeitung

Von Herwart Westphal, Berlin

Viele der schönsten Werke unserer Musikliteratur verdanken ihre weitere Verbreitung zum größten Teil einer Bearbeitung. Da sie vom Komponisten meistens für eine viel größere Besetzung, z. B. für großes Orchester, geschrieben werden, ist die Möglichkeit der Aufführung in dieser Form aus rein äußerlichen Gründen beschränkt. Erst die Kapellen, als verkleinerte Orchestergemeinschaft, sind durch ihre große Anzahl in der Lage, diese Kompositionen weitesten Kreisen zugänglich zu machen. Es handelt sich dann, um hier einen Vergleich mit der Malerei zu gebrauchen, um die Reproduktion eines Gemäldes in verkleinertem Maßstabe, die als solche nichts von der ursprünglichen Wirkung des Originals einbüßt. Voraussetzung ist allerdings, daß der Bearbeiter mit der nötigen Achtung vor dem Werk des Komponisten an die Arbeit geht und sich bemüht, mit den ihm bei der Kapelle zu Gebote stehenden Mitteln die gleichen Klangfarben und Wirkungen zu erzielen, die in der Orginalfassung der Komposition vorhanden sind. D. h., um bei obigem Vergleich zu bleiben, bei Anfertigung der Reproduktion nicht für Rot Blau zu nehmen und für Gelb Grün, sondern für Rot lediglich weniger Rot und für Gelb weniger Gelb. Im umgekehrten Fall aber, wenn der Bearbeiter die Aufgabe hat, beispielsweise ein ursprünglich für Klavier gesetztes Werk zu instrumentieren, sind ihm natürlich viel mehr Freiheiten gewährt; denn hier ist es allein seine Sache, die orchestralen Wirkungen und Farbtönungen auf Grund des Klaviersatzes herauszuarbeiten. Je anspruchsloser nun ein Orchesterwerk ist, und dies ist vor allen Dingen bei Kompositionen der leichten Musik der Fall, um so weniger genau kommt es darauf an, die ursprünglichen Wirkungen auch bei der Bearbeitung zu berücksichtigen. Es handelt sich dann weniger darum, die Klangfarbe, als vielmehr die melodische Linie innezuhalten. Daß dies zutrifft, beweisen die zahlreichen Kompositionen dieser Art, die vom Komponisten selbst oftmals gleich auf verschiedene Weise instrumentiert werden. In diesem Fall handelt es sich, wiederum vergleichsweise, um ein Bild, bei dem das Zeichnerische wichtiger als die Farbgebung ist.

Bis hierher stellt die Bearbeitung eine Ergänzung der Komposition dar. Daß die Bearbeitung in manchen Fällen das Gegenteil einer Ergänzung ist, ist eine noch zu wenig beachtete Tatsache. Bleiben wir bei dem Vergleich mit der Malerei und nehmen folgenden Fall an. Die Reproduktion eines gewaltigen und einzigartigen Gemäldes wird so ausgeführt, daß an sich nebensächliche Farben des Originals allein und ausschließlich für die Reproduktion Verwendung finden. Es entsteht also ein Werk, das abgesehen von der Linie mit dem Original nichts mehr zu tun hat. Das ist wohl ein in der Malerei noch nicht dagewesener Vorgang, in der Musik aber eine Alltäglichkeit. Es gibt z. B. Blasorchester, die Wert darauf legen, auch die Werke unserer Klassiker in einer entsprechenden Bearbeitung zu spielen. Dabei sind die Hauptsache und das Schönste des großen Orchesters, die Streicher, ersetzt durch Holz- und Blechbläser; es entsteht daher notgedrungen ein Zerrbild der Originalkomposition. Dies ist ein krasses, aber trotzdem häufiges Beispiel. Bearbeitungen für Mandolinen-, Hand- oder Mundharmonikaorchester reihen sich gleichwertig, aber weniger häufig an, von den Bearbeitungen für die eigenartigsten Soloinstrumente und Verbindungen von Instrumenten ganz zu schweigen. Der Mangel an für diese Orchester und Instrumente geschriebenen Spezialkompositionen wird nicht durch Bearbeitungen sehr wohl geeigneter leichter Musikwerke ausgeglichen, falscher künstlerischer Ehrgeiz verleitet vielmehr dazu, sich auch mit den Schöpfungen unserer größten Tonsetzer zu befassen.

Hiermit soll nichts gegen derartige Orchester und Instrumentalisten als solche gesagt sein; ihre charakteristischen Eigenschaften sind als durchaus künstlerisch zu werten. Einem Blasorchester wird aber für einen guten und für diese Besetzung typischen Marsch oder ein Charakterstück usw. doch viel stärkerer Beifall als für derartige Bearbeitungen zuteil. Die Schuld liegt im Grunde bei den Bearbeitern, die sich über das etwas Taktlose der hier besprochenen Arbeiten scheinbar auch im klaren sind. Denn es ist gewiß kein Zufall, daß fast ausschließlich bereits verstorbene große Tonsetzer in dieser Weise bearbeitet werden; die Lebenden würden wohl auch kaum damit einverstanden sein.

Es wäre wünschenswert, daß auch mit diesen einigermaßen unerfreulichen Erscheinungen aufgeräumt wird. Bearbeitungen von Werken der ernsten Musik dürfen nicht zu einer mehr oder weniger starken Verfälschung der Originalkompo-

sitionen führen; wo infolge der vorhandenen Besetzungsmöglichkeiten diese Gefahr besteht, muß auf jeden Fall davon Abstand genommen werden. Gewisse Werke aber, die uns allen heilig sind, müssen von jeglicher Art des Bearbeitens ausgeschlossen sein. Die dadurch beschränktere Aufführungsmöglichkeit ist kein Nachteil, denn die Seltenheit steigert den Wert. Was in jeder anderen Kunstgattung eine Selbstverständlichkeit ist, die Achtung vor den Werken der Größten, muß und wird auch in der Musik zur Selbstverständlichkeit werden.

Gustav Friedrich Schmidt

Ein deutscher Musikgelehrter und Komponist

Von Erich Schenk, Rostock

Die oft gestellte Frage nach dem Grad innerer Verpflichtung gegenüber der Praxis dürfte gerade beim Musikgelehrten dringlicher sein und mehr noch an eine Grundtatsache seines geistigen Seins rühren als bei Vertretern anderer kunstwissenschaftlicher Disziplinen. Nicht umsonst setzt die Fähigkeit verstehenden Eindringens in das musikalische Kunstwerk ein gutes Stück Musikertum voraus und nicht zufällig stehen beispielsweise am Beginn des deutschen Musikschrifttums zwei Männer, die theoretisch-betrachtende und praktisch-schöpferische Arbeit sehr wohl zu vereinen wußten und außer ihrem Schrifttum eine stattliche Reihe von Tonschöpfungen hinterließen. Trotz Mattheson und Scheibe freilich, an die wir hier erinnerten, erheben sich immer wieder Stimmen des Zweifels gegenüber dem komponierenden Gelehrten, sei es aus der Überzeugung, daß theoretische und praktische Tätigkeit einander ausschlössen und die eine nur auf Kosten der anderen ausgeübt würde, sei es aus einem im praktischen Musikerstand heute leider noch immer recht verbreiteten törichten Vorurteil gegen den Musikgelehrten von Beruf überhaupt. Immerhin lassen die gerade durch diese Musikgelehrten gewonnenen, von romantischer Ideologie ungetrübten Einblicke in das Gefüge der Musikgeschichte das Zusammenspiel von Theorie und Praxis, von kühl-überlegender Besinnung und rauschhaft-begeistertem Schaffen als eine notwendige Voraussetzung für die Entstehung großer Kunstwerke erkennen. Dieser Goethesche Rhythmus von „Denken" und „Tun" bestimmt ebenso das Schaffen des Einzelnen wie ganzer Epochen. Hinweise auf die Florentiner Cameratisten um 1600 und Richard Wagners Züricher Theoretikerjahre mögen als die geläufigsten Beispiele hier genügen. Am klarsten hat wohl Hermann Abert in dem Aufsatz „Musikwissenschaft und Musik im Zeichen des Bären" (Jahrbuch von Breitkopf & Härtel 1924) die Grenzlinie zwischen dem spezifischen Verhalten des schaffenden Künstlers und des Kunstwissenschaftlers gezogen, nicht ohne das Zusammenspiel von „ästhetischer und historischer Einsicht" einerseits und der Synthese von „eigentlichem Erfindertrieb und ordnendem und gliederndem Gestaltertrieb" andererseits als eine für den Musikgelehrten von Format notwendige Voraussetzung zu empfinden. So scheint mir wenigstens der die Grenzlinie betonende Satz deutbar: „Wissenschaftler von eigenem schöpferischen Vermögen werden ihr Vorhandensein an sich selbst erfahren, denn auch bei ihnen werden sich in der Glut des Schaffens alle geschichtlichen Kenntnisse sofort verflüchtigen." In den meisten Fällen werden wohl die praktischen Leistungen als Komponist, Dirigent, Instrumentalist oder Sänger im Urteil der Um- und Nachwelt durch die theoretisch-schriftstellerischen überschattet werden. Immerhin beweisen die eingangs angezogenen Namen aus dem Hochbarock ebenso wie die eines Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann und nicht zuletzt des Seniors unserer deutschen Musikwissenschaft Adolf Sandberger, daß theoretische und praktische Leistungen durchaus Hand in Hand gehen können. Zudem ist die praktische Musikarbeit des musikwissenschaftlichen Universitätslehrers als Leiter seines Collegium musicum heute zur Forderung an fast allen Universitäten Deutschlands geworden. Sind nun in einer Persönlichkeit beide Seiten gleich stark ausgeprägt vorhanden, so würde die ausschließliche Festlegung auf eine der beiden zur schiefen Zeichnung des Gesamtprofils führen. Und dies wäre ganz offenbar bei einem deutschen Musikgelehrten und Komponisten der Fall, auf dessen Werk folgende Zeilen nachhaltig hinweisen sollen. Gustav Friedrich Schmidt wurde am 11. August 1883 zu Rostock als Sohn eines Kaufmanns geboren. Seine Lehrer in der Musik sind zunächst Christian Ackermann und Albert Thierfelder, unter dessen Leitung die ersten bekannt gewordenen

Kompositionen des Achtzehnjährigen (Chorwerk „Abendglocke" und „Phantasie für Orchester und Schlußchor") entstehen, deren erfolgreiche Aufführung bei Schulkonzerten der Heimatstadt Schmidts Berufsentscheidung bestimmt haben mochten. Seine 1903 in Rostock begonnenen musikwissenschaftlichen Studien führen ihn nach Berlin und München, wo er unter Kretzschmar und Sandberger arbeitet, um 1910 in München zu promovieren. Gleichzeitig genießt er als Schüler des Sternschen Konservatoriums den Unterricht Wilhelm Klattes und vor allem Hans Pfitzners, unter dessen Leitung er sich noch in München als Privatschüler weiterbildet und von dem sein Schaffen grundlegend bestimmt werden sollte. Bei Kriegsausbruch ist Schmidt als Liederkomponist schon oft zu Worte gekommen. Vier im Wunderhorn-Verlag 1911 bis 1913 erschienene Liederhefte liegen vor, namhafte Sänger wie der Pfitznerpionier Anton Sistermanns setzen sich für ihn ein. Die unmittelbar bevorstehende Habilitation soll zudem eine hoffnungsvolle akademische Laufbahn eröffnen.

In völlig neue Verhältnisse entläßt dann der Krieg Schmidt nach vierjährigem Frontdienst im 2. bayrischen Landwehrregiment. Erst 1919 kann er seine Forschungsarbeiten wieder aufnehmen, 1922 habilitiert er sich für Musikwissenschaft an der Universität München, 1929 wird er zum a. o. Professor ernannt. Der Komponist aber muß sich wieder von neuem in Erinnerung bringen. Tapfer setzt sich der Münchener Haingärtner-Verlag, der im Kriege zwei Gelegenheitskompositionen herausgebracht hatte („Barrenkopf-Marsch" und „Die Kugel traf"), mit einem Kompositionsabend 1924 für Schmidt ein, bringt die Kinderlieder op. 9 und „Ein deutsches Tanzlied" heraus, Werke, die schon im Titel den betonten Gegensatz zur „neuen Musik" von damals verraten. Zwar widmet der bayrische Rundfunk im gleichen Jahre (am 17. September) Schmidt eine eigene Sendestunde und werden die Kinderlieder 1925 von der Odeonsgesellschaft auf Schallplatten aufgenommen. Aber ist es verwunderlich, daß damals der deutsche Musiker Schmidt, der die Wurzel seiner Kunst in Volkstum und Romantik gefunden hatte und dies in einem lesenswerten Weber-Aufsatz von 1929 nachhaltig betont (Münchener-Augsburger-Abendzeitung, „Der Sammler" Nr. 200), unverstanden und einsam blieb? Der Liederzyklus op. 6, Zeuge menschlichen Liebesglückes (seit 1920 ist Schmidt verheiratet) und eigenstilistischer Entwicklung, bleibt ungedruckt wie eine Fülle von Liedern, Balladen und nicht zuletzt seine große wissenschaftliche Leistung, die Schürmann-Monographie. Aber Schmidt arbeitet rastlos in der Stille weiter. Und das mit dem Kampflied „Der Führer rief!" (Verlag Küster, Wolfenbüttel) begrüßte Jahr 1933 bringt auch für ihn die Wendung. Die deutsche Volksballade für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester „Die Königskinder" erscheint im Druck (Verlag Küster, Wolfenbüttel); ein Jahr später erlebt sie im Reichssender München ihre erfolgreiche Uraufführung und der Verlag Bosse (Regensburg) legt in zwei achtunggebietenden Bänden das Ergebnis langjähriger Forschungen vor „Die frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns", dessen Bedeutung vorausgehende Teilveröffentlichungen in der Sandberger Festschrift und der „Zeitschrift für Mukwissenschaft" VI, sowie eine statistische Arbeit zur Braunschweiger Oper (München 1928) und praktische Neuausgaben Schürmannscher Werke (Verlag Küster, Wolfenbüttel) der musikwissenschaftlichen Fachwelt schon längst klar gemacht hatten. Die Freunde des Komponisten aber wissen, daß damit nur ein Bruchteil von Schmidts Arbeiten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht ist. Vor allem ist die heitere Märchenoper „Die Glücksgesellen" zu nennen, deren Anfänge in die Kriegszeit zurückreichen, da Schmidt in dem deutschen Maler und Künder echter Romantik, Hans Stadelmann als Frontkamerad seinem Textdichter begegnete. Hier harrt der deutschen Bühnenleiter, die des Allerweltspielplans müde sind, eine dankenswerte Aufgabe, und es ist zu hoffen, daß die Worte von „der Ursprünglichkeit, der Naivität und Reinheit der Empfindung, die echt deutscher Gemütstiefe entspringt", die schon 1932 in der „Zeitschrift für Musik" (99. Jahrg. S. 166) zu lesen waren, nicht länger ungehört bleiben!

Überblicken wir nun Schmidts kompositorisches Werk, so lassen sich im Liedschaffen zunächst drei klar umrissene Bezirke abgrenzen. Da sind einmal die beiden Kinderliederhefte von 1911 und 1925 und eine Reihe volkstümlicher, musikalisch schlichter Lieder, vielfach im Ländlerton gehalten („Ein deutsches Tanzlied", „Etikette auf Bettelmanns Hochzeit"). Die Schumann-Nähe von Schmidts kompositorischem Anfang verrät unter diesen schlichten Strophenliedern am deutlichsten das feine „Wiegenliedchen" im ersten Kinderliederheft. Von den ungedruckten Liedern dieser Gattung sei besonders auf die plattdeutschen Lieder „Großmuttings Lewenslied" und „Dat olle Lid" verwiesen, gefühlswarme Lyrik mit einem leichten Hang zum Schwermütigen, die den Liedersängern in der Heimat des Komponisten sicher willkommen sein dürften. Allerdings handelt es sich bei dem letztgenannten nicht mehr um ein volkstümliches Lied im eigentlichen Sinne, sondern bereits um einen Beitrag zu jener stark gefühlsbetonten, die verschiedensten seelischen

Bezirke umgreifenden Lyrik, in der unser Komponist aus der anfänglichen Schumann- und späteren Pfitzner-Nähe folgerichtig zu einer besonders im Klanglichen eigenbestimmten Ausdrucksart vorstößt. Romantiker freilich ist und bleibt Schmidt auch auf diesem Gebiet. Als solcher tritt er uns in den „Drei Gedichten" (Wunderhorn-Verlag 1912) entgegen. „An die Nacht" und „Die Muschel" sind kennzeichnende Schöpfungen einer romantisch in die Ferne lauschenden, sehnsüchtig gestimmten Geistigkeit, zudem im Ineinanderwirken der gewählten Singstimmenmelodik und des klanggesättigten Klavierpartes dem hochromantischen Liedideal verpflichtet. In „Kuckuck" aber schenkt uns Schmidt ein reizendes, mit wenigen Takten den ganzen Stimmungszauber des Waldes umreißendes Naturlied, reizend in der ursprünglichen Erformung des Kuckucksrufes und dessen motivischer Verarbeitung, wirkungsvoll in der Gegensätzlichkeit von Rezitativ- und Liedton als Mittel zielsicherer Ausdeutung des im Text gegebenen Umschlagens von hoffnungsvollem Horchen zu pessimistischer Deutung des Kuckucksrufes. Aus den „Zwei Liedern nach Gedichten von Hans Uterhart" (Wunderhorn-Verlag 1913) sei besonders auf das rhythmisch reizvolle, glücklich untermalte „Zigeunerlied" verwiesen. Einen starken Vorstoß in harmonisches, durch Quartenklänge bestimmtes Neuland und damit in jene für Schmidts reife Lyrik bezeichnenden Ausdrucksbezirke bringen die „Zwei Lieder" (Wunderhorn-Verlag 1913) „Oede" und „Weihnachten". Hier knüpft dann Schmidt folgerichtig in dem Zyklus op. 6 von 1920 an, der das schöne, von bedrückter Sehnsucht zu stiller Beglücktheit emporführende „Dies war es, was die Liebste sprach", sowie die farbenreichen Lieder „Die Liebste spricht" und „Frühlingsreigen" enthält. Von den einzelnen Liedern sei als dankbares Koloraturlied „Unter dem blühenden Lindenbaum" oder das der Kantatenform angenäherte „Die Großmutter spricht", das in den dritten Bezirk von Schmidts Vokalwerk, die Ballade, hinüberweist. Zu nennen sind hier die den Tod als Spielmann behandelnde „Lockung" und die scharf charakterisierende Ballade „Sitta Seidenhaar", vor allem aber die im Druck vorliegende Ballade „Die Königskinder". Hier geht der Balladenkomponist in der Gegenüberstellung von Chor und Solosopran, denen Rede und Gegenrede der einzelnen Strophen des „Wunderhorn"-Textes zugewiesen ist, einen neuen Weg. Dem Ganzen liegt die alte Volksweise zugrunde, die als ein idealer „Cantus firmus" abgewandelt wird: in den meisterlich gearbeiteten Chorpartien vom schlicht-homophonen Satz des Rahmenberichtes bis zur kunstvoll, gothisch-polyphonen Verästelung in Sechsstimmigkeit („Da setzt die Königstochter aufs Haupt ihre goldene Kron"), in den dramatischen Solopartien und dem psychologisch untermalenden Orchester. Durch diese ungemein geschickte Handhabung des Variationsprinzips entsteht ein Chorwerk von seltener Geschlossenheit und Bildhaftigkeit.

Schmidts Berufung zum Dramatiker aber, die schon das Balladenwerk erkennen ließ, wird durch die heitere Märchenoper „Die Glücksgesellen" (Serano-Verlag, München) nachhaltig unter Beweis gestellt. Die Geschichte vom tapferen Schneiderlein ist hier geschickt mit der lyrisch betonten Nebenhandlung verknüpft: wie Hans, des Schneiderleins Begleiter, die Königstochter Gundelinde durch eine mutige Rettungstat gewinnt. Trifft Schmidt das Singspielmilieu der Schneiderwerkstatt vortrefflich im ersten Akt, der in einem mächtigen Brio über den Fliegenschlag zum Aufbruch in die weite Welt gesteigert wird, so gelingt nicht weniger überzeugend der Märchenton im zweiten und die Zauberwald-Romantik des von einem prächtigen Vorspiel eingeleiteten dritten Aktes, wie endlich der festfreudige Ausklang des Schlußbildes. Auf Einzelheiten einzugehen, wie etwa die scharf umrissene und humorige Personenzeichnung, die hervorragende Kunst des Aufbaus, besonders in den großen Finales, die klangprächtige Instrumentierung und die echte Sangbarkeit, verbietet der hier gegebene Raum. Es genüge die Feststellung, daß hier eine deutsche, aus echtem Musikantentum gewachsene Volksoper vorliegt!

Über den Musikgelehrten Schmidt können wir uns kürzer fassen. Seine große Schürmann-Monographie erfüllte Hermann Kretzschmars Wunsch einer „wissenschaftlich vollbefriedigenden, erschöpfenden und in allen Einzelheiten unanfechtbaren Darstellung der ältesten Geschichte der deutschen Oper". Denn die Arbeit ist nicht nur eine Wiederentdeckung des deutschen Musikdramatikers Georg Caspar Schürmann (1672—1751), der an den Stätten seines Wirkens, in Meiningen, Naumburg und Braunschweig, das gerade durch ihn seit 1717 zum norddeutschen, Hamburgs Ruhm überstrahlenden Opernvorort wurde, das Banner der deutschen Oper gegenüber der hereinbrechenden Welle italienischer Überfremdung hochhielt und aus der Synthese deutscher, italienischer und französischer Stilelemente im Sinne der späteren Quantzschen Definition des „deutschen Geschmacks" einen Nationalstil zu schaffen bestrebt war, sondern sie bedeutet nichts Geringeres als ein zuverlässiges, auf Grund sorgfältigster Quellen- und Literaturverarbeitung auf alle Fragen stil-, theater- und kulturgeschichtlicher Art Auskunft erteilendes Handbuch der Barockoper. Keine Spezialarbeit

wird an Schmidts grundsätzlich wichtiger Darlegung des „Affektopern"-Typus wie an seinen Einzelbeiträgen zu diesem bisher so dunklen Abschnitt deutscher Musikgeschichte vorbeigehen können. Mit diesem Buch hat sich Gustav Friedrich Schmidt als der beste Kenner der frühdeutschen Oper ausgewiesen, und es steht zu hoffen, daß auch dem Universitätslehrer, unter dessen Leitung eine Reihe trefflicher Doktorarbeiten entstanden sind, jener umfassendere Wirkungskreis zuteil werde, für den ihn seine bisherigen Leistungen als hervorragend berufen ausweisen.

Deutscher Tanz

Von Alfred Müller-Hennig, Berlin.

Wir können einen heutigen Tanz nicht gestalten, ohne auf die überlieferten Formen zurückzugreifen und ohne an den überlieferten Formen wieder gelernt zu haben, wie denn eigentlich unser Volk im Tanz sich bewegt und sich äußert. Es ist also notwendig, das alte Volkstanzgut unter sorgfältiger Auswahl — denn seit mehr als einem Jahrhundert sind infolge von Industrialisierung und Internationalisierung eine Unzahl volksfremder Formen auch im Tanz bei uns eingedrungen — wieder kennenzulernen und soweit es noch lebendige Kraft hat zu pflegen. Es sind bei diesen Erhaltungs- und Erneuerungsversuchen einige Fehler begangen worden, die wieder ausgemerzt werden müssen.

1. Der Volkstanz ist in vielen Fällen jugendlichen Menschen überliefert worden, in deren Lebensbereich er eigentlich nicht hineingehört. Der echte Volkstanz ist eine Angelegenheit des erwachsenen Menschen. Durch ein Hinüberspielen in die Erlebnissphäre des Jugendlichen erfährt sein Bewegungsstil und sein Aufbau entscheidende Änderungen, die es wiederum den Erwachsenen nicht mehr gestatten mitzutun.

2. Der Volkstanz ist vielfach von städtischen und großstädtischen Jugendkreisen mit größerer Vorliebe übernommen und weitergebildet worden als von ländlichen Menschen. Infolgedessen sind Bewegungsformen und Rhythmen der Großstadt in die Tanzform hineingekommen.

3. Der Tanz wird seit einiger Zeit als eine Ausdrucksform betrachtet, die der Frau in stärkerem Maße liege als dem Mann. Eine solche Anschauung — so weit verbreitet sie heute auch zu sein scheint — ist kulturgeschichtlich gesehen unrichtig. Der eigentliche Volkstanz unseres Volkes und unserer Rasse ist immer von Männern und Frauen gemeinsam oder von Männern allein getanzt worden. Nirgends dagegen, mit Ausnahme von einigen Tänzen bei besonderen, das Leben der Frau in stärkerem Maße betreffenden Festen (etwa Scheffeler-Brauttanz), sind Frauentänze bei uns nachzuweisen.

4. Der Einfluß von großstädtischem Vergnügungsleben, bezahlter Schaustellung und einer Fremdenverkehrswerbung, die in erster Linie wirtschaftlichen Gründen unterworfen ist, droht ebenfalls entscheidende Veränderungen im Volkstanz herbeizuführen. All diesen verfälschenden Einflüssen gegenüber ist mit Nachdruck und strengem Verantwortungsgefühl die ursprüngliche Form der Tänze wieder herzustellen. Dabei ist eine wichtige Hilfe die Tanzüberlieferung der uns verwandten nordischen Völker.

Dieser Aufgabe aber, die der Forderung entspringt, das alte Volksgut vor Vergessenheit zu bewahren und in seiner ursprünglichen Kraft, die als Beispiel der tänzerischen Grundhaltung unserer Rasse unersetzbar ist, zu bewahren, muß eine weitere Aufgabe an die Seite treten. Der Begriff Volkstum hat auf allen Gebieten nur dann einen Sinn, wenn er nicht als eine historisierende und museale Tatsache aufgefaßt wird, sondern wenn man den Mut hat, Volkstum als eine auch im gegenwärtigen Leben wirksame und neue Gestaltungen hervortreibende ewige Kraft zu betrachten. Wir können, wie es im Anfang ausgedrückt wurde, die Überlieferung nicht nur übernehmen und unverändert weitergeben, sondern müssen sie auch entsprechend unserem gegenwärtigen Leben neu gestalten, ohne dabei den innersten Kern anzutasten und zu zerstören. Das bedeutet für den geselligen Tanz, daß wir aus dem Volkstanz und in besonderem Maße aus dem Reichtum an Figurentänzen der nordischen Rasse einen allgemeinen deutschen Gesellschaftstanz entwickeln müssen. Diese Aufgabe ist um so vordringlicher, als bereits eine andere, unserem Wesen fremde Tanzform unser Volk zu überschwemmen und es seiner ursprünglichen Haltung im Tanz zu entfremden droht. Es besteht die Gefahr, daß der moderne Gesellschaftstanz, wenn ihm nicht andere, uns gemäße Formen entgegengestellt werden, bis ins letzte Dorf vordringt.

Wir haben gegen den modernen Gesellschaftstanz folgende Einwendungen:

1. Er ist aus einer Zeit erwachsen, in der unser Volk sich in der stärksten Auflösung seiner volkhaften Kräfte befand, in der Nachkriegszeit, der Zeit der Inflation, der Zeit der politischen Zerrissenheit, der Zeit eines liberalistischen Systems, der Zeit der Entwertung unserer Ideale durch eine materialistische Lebensauffassung, der Zeit einer Auflösung unserer Kultur durch einen grenzenlosen Internationalismus. Infolgedessen waren in der Anfangszeit des Gesellschaftstanzes in stärkstem Maße Juden und Internationalisten die Wortführer und Propagandisten dieser Tanzform.
2. Er entstammt eindeutig der Atmosphäre großstädtischen Vergnügungslebens und hat von seinem Anfang an niemals an eine wahrhafte und ehrfurchtsvolle Verbindung mit den überlieferten Kräften unseres Volkes angeknüpft.
3. Er ist noch heute durch die Beschränkung auf den bloßen Paartanz, die Auflösung der festlichen Gemeinschaft in einen „Egoismus zu zweien", das treffendste Symbol liberalistischer und individualistischer Lebensauffassung.
4. Seine uferlose Ausbreitung beruht trotz aller Ableugnungsversuche in allerstärkstem Maße auf einer eindeutigen, unserer Rasse fremden Sexualität. Von diesen Tatsachen spricht für jeden, der ohne Scheuklappen um sich sieht, die Haltung und Stellung der Tanzenden zueinander, der chaotische „Knutschbrei" der Tanzdiele und des Tanzcafés, das rote Licht beim Tango, die überreizte Rhythmisierung und eine unechte und schwächliche Sentimentalität erzeugende Klangfärbung seiner Musik, die Texte der Schlagerverse. An dieser Tatsache kann auch die in der Bewegung bis in alle Einzelheiten durchgestaltete Tanzform des elegant getanzten Gesellschaftstanzes und Turniertanzes nichts ändern. Sie kann diese Grundtatsache nur stilisieren, aber nicht verleugnen und aus der Welt schaffen.

Wir wollen eindeutig feststellen, daß jeder gesellige Tanz in stärkstem Maße auf erotischen Kräften beruht. Das ist eine durchaus notwendige und gesunde Erscheinung. Es ist also nicht Muckertum, das uns gegen den modernen Gesellschaftstanz Stellung nehmen läßt. Es ist jedoch notwendig, daß diese Spannungen und Beziehungen zwischen Mann und Frau im Tanz in einer Art in Erscheinung treten, die unserem Wesen und unserem Rassegefühl entspricht. So wie z. B. ein Volk in seinen Liedern seine Ideen von Kampf und Liebe umspielt und infolgedessen durch eben diese Lieder zu einer bestimmten Haltung diesen Kräften gegenüber erzogen wird, genau so wird durch seine Tänze auch die ihm eigentümliche Liebeshaltung bestimmt. Es ist für jeden, der noch Sinn für ein unverbildetes Volkstum hat, unmöglich, zu denken, daß jemals etwa ein Tango in der ausgefeilten Form des Turniertänzers von einem pommerschen Fischer oder von einer bayerischen Kuhmagd oder von einem einfachen friesischen Bauern getanzt werden kann. Immer wird, wenn ursprüngliche und naive Menschen einen solchen Tanz tanzen, die stilisierte Bewegung des eleganten Gesellschaftstänzers verschwinden und die ursprüngliche brutale und unserer Rasse fremde Sinnlichkeit, aus der heraus dieser Tanz entstanden ist, sichtbar werden. Ich kann mir nicht ohne Schauder und Schrecken vorstellen, daß bei einer hemmungslosen Weiterentwicklung in dieser Richtung unser Volk einmal bis in seine ursprünglichsten Menschen hinein einer solchen Tanzform ausgeliefert wird. Die Hüterin der elementaren Grundkräfte unseres Lebens, die auf diese Weise bedroht werden, ist in stärkstem Maße die Frau. Es ist notwendig, daß gerade diejenigen Frauen, die den Anspruch darauf erheben, auf dem Gebiet des Zusammenlebens von Mann und Frau Führerinnen und Mahnerinnen zu sein, diese Situation deutlich erkennen.

Im übrigen scheint mir überhaupt die Entwicklung des modernen Tanzes die Frau in eine ihrer nicht würdige Rolle hineinzudrängen. Ich sah letzthin auf einer großen Varietébühne ein Tanzpaar, das mit einer unfaßlichen Geschicklichkeit, Sicherheit und Leichtigkeit moderne Tänze tanzte. Die Partnerin aber, die der Tänzer im Arm hielt, war nicht mehr ein lebendiger Mensch, sondern eine tote, seelenlose Puppe, deren Füße durch eine besondere Vorrichtung mit den Schuhen ihres Partners fest verbunden waren. Die Tatsache, daß ein Tanz in dieser Form getanzt werden kann, beweist deutlich, wie sehr die heutige Gesellschaftstänzerin ohne einen persönlichen lebendigen Willen den Improvisationskünsten ihres Tänzers ausgeliefert ist. Auch das scheint mir mit dem Eigenbewußtsein und dem Eigenwert deutscher Frauen und Mädchen nicht vereinbar zu sein.

Es ist also notwendig, aus der Erkenntnis überlieferter deutscher und nordischer Tanzformen heraus, neue Gesellschaftstänze zu entwickeln, die an Stelle des modernen Gesellschaftstanzes getanzt werden können. Die Schwierigkeiten, die dabei auftauchen, sind, das ist uns bewußt, außerordentlich groß, aber sie können überwunden werden, wenn die gesunden Kräfte unseres Volkes eine solche neue Gestaltung des Tanzes nachdrücklich fordern und entwickeln.

In der Erkenntnis dieser Lage haben sich führende Organisationen der nationalsozialistischen Bewegung auf die Anregung der Amtsleitung der NS.-Kulturgemeinde hin zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen, die neben der Arbeit am

Volkstanz der Entwicklung eines neuen deutschen Tanzes dienen soll. Die Gründe, die zu diesem Zusammenschluß führten, sind kurz folgende: Eine solche Neugestaltung des Tanzes ist nur möglich, wenn sie innerhalb von Organisationen vorbereitet wird, die durch gemeinsame Aufgaben, durch ihre Verbundenheit mit der Kulturidee des Nationalsozialismus und ihr Verantwortungsgefühl dem gesamten Volk gegenüber in sich selber den Boden für eine solche Gemeinschaftstanzform vorbereitet haben.

Ein neuer deutscher geselliger Tanz, der den unendlichen Reichtum an Figuren, den die überlieferten Tänze aufweisen, in einer gegenwartsnahen Form wieder lebendig machen will, den Paartanz immer wieder aus einem solchen Figurenwerk heraus entstehen und ihn in die gemeinsame Ordnung zurückfluten läßt, erfordert, daß zunächst einmal ein starkes Gefühl der Verbundenheit und der gemeinsamen Ausrichtung zwischen den Tanzenden besteht. Dieses Gefühl einer Verbundenheit ist nicht zu erwarten, wenn sich Privatmenschen zu ihrem persönlichen Vergnügen in Tanzgruppen und Tanzkursen zusammenfinden. Es bietet also die Arbeit, die innerhalb dieser Organisationen geleistet wird, den einzigen Ansatz für eine solche Neuentwicklung. Erst wenn neue Tanzformen sich in den Organisationen herangebildet und bewährt haben, werden sie auch auf die Allgemeinheit übergreifen können, Allgemeingut des Volkes werden und in der Öffentlichkeit gelehrt und weitergegeben werden können. Es kann eine solche Aufgabe nicht von heute auf morgen gelöst werden; es wird infolgedessen der „moderne Gesellschaftstanz", solange diese Versuche nicht allgemein anerkannt sind, weitergepflegt werden. In der Übergangszeit ist es unbedingt notwendig, daß z. B. die Gesellschaftstanzlehrer durch eine fachlich einwandfreie Übermittlung die schlimmsten Gefahren des modernen Gesellschaftstanzes zu mildern suchen.

Es ist von besonderer Wichtigkeit, daß eine der wesentlichsten Führerorganisationen der Bewegung, die SS., sich seit einiger Zeit mit besonderem Ernst dieser Aufgabe annimmt.

In irgendeiner Form jedenfalls wird die Aufgabe, einen neuen deutschen Gesellschaftstanz zu entwickeln, durchgekämpft werden müssen; die Kulturidee des Nationalsozialismus fordert auch auf dem Gebiet unseres geselligen Lebens eine Abkehr von den Formen eines schrankenlosen Individualismus und eine Neugestaltung aus den ewigen Grundkräften unserer Volkskraft.

Das Maßwerk oder die Kunst der Messung

Von Rudolf Sonner, Berlin

Im Jahre 1525 erschien die „Meßkunst" von Albrecht Dürer. Er hat diesem Werk folgende Einleitungsworte mit auf dem Weg gegeben: „Man hat bisher in unsern deutschen Landen viel geschickte Jungen zu der Kunst der Malerei getan, die man ohn allen Grund und allein aus einem täglichen Brauch gelehrt hat. Sind dieselben also im Unverstand wie ein wilder unbeschnittener Baum auferwachsen. Wiewohl Etliche von ihnen durch stetig Übung ein freie Hand erlangt, also daß sie ihr Werk gewaltiglich und allein nach ihrem Wohlgefallen gemacht haben. So aber die verständigen Maler und rechten Künstler solches unbesonnen Werk gesehen, haben sie nicht unbillig dieser Leut Blindheit gelacht, dieweil einem rechten Verstand nichts unangenehmer zu sehen ist, denn Falschheit im Gemälde, wenn auch das mit allem Fleiß gemalt werde. Daß aber solche Maler Wohlgefallen in ihren Irrthümern gehabt, daran ist allein Ursach gewesen, daß sie die Kunst der Messung nicht gelernt haben, ohne die kein rechter Werkmann werden oder sein kann. Daß aber ihre Meister Schuld gewesen, die solche Kunst nicht gekannt haben."

Was ist nun unter der Kunst der Messung zu verstehen?

Wir verstehen darunter die Fähigkeit des rhythmischen Aufbaues von Gebilden der Kunst wie auch des Kunsthandwerkes, ausgehend von mathematisch-physikalischen Elementen, wie etwa in der Musik die akustischen Erscheinungen oder im Handwerklichen die geometrischen Grundformen. Innerhalb der Bezirke der Musik stellte erstmalig solche Maße und Verhältnisse der Spanier Ramos de Pareja auf, der anfänglich in Salamanca, später in Bologna Musiktheorie dozierte. Er entwickelte Theorien, die eine völlige Umwandlung der mathematischen Intervallbestimmung im Gefolge hatten. Mit der Aufstellung der Proportionen 4:5 und 5:6 für die große und kleine Terz neben dem bis dahin allein als grundlegend geltenden Verhältnissen 2:3 für die Quinte und 3:4 für die Quarte, schuf er die Definition des kon-

sonanten Dreiklanges, wie überhaupt den Ausgangspunkt für die spätere Harmonielehre. Als echtes Kind seiner Zeit trieb er seine Spekulationen noch weiter und gelangte zu folgenden Inbeziehungssetzungen:

4 mixolydisch:	g:	melancholicus:	Saturn
3 lydisch:	f:	sanguinicus:	Jupiter
2 phrygisch:	e:	cholericus:	Mars
1 dorisch:	d:	phlegmaticus:	Sonne
hypolydisch:	c:		Venus
hypophrygisch:	h:		Merkur
hypodorisch:	a:		Mond
Silentium:	o:		Erde

Der tonale Abstand Sonne: Mond entspricht demnach dem Intervall der Quart. Mit seiner Theorie führte er zurück in die griechische Vorstellung der Sphärenmusik. Ähnliche Theorien hat nach ihm der berühmte schwäbische Astronom Johannes Kepler in seiner „Harmonices mundi libri V" 1619 im dritten und fünften Buch entwickelt.

Weniger kompliziert ist die Kunst der Messung, wenn wir aus dem Bereich des fast immateriellen Klanges in das des Gegenständlich-Stofflichen kommen. Hier ergeben sich für das Maßwerk reale Größen. Als Ausgangspunkt dient eine geometrische Grundfigur, die dynamisch variiert werden kann, wie das die Abbildung eines Reißbrettes, eines germanischen bronzezeitlichen Kunsthandwerkers in Gustav Kossinnas „Altgermanische Kulturhöhe", Leipzig 1936, zeigt. Daß auch die alten Geigenbauer nach geometrischen Maßwerken ihre Instrumente konstruiert haben, hat Max Möckel in seinem 1935 erschienenen Buch „Die Kunst der Messung im Geigenbau" glaubhaft nachgewiesen. Aus dem Bruchstück einer Skizze hat er das Geheimnis des Fünfmaßwerkes im Geigenbau gefunden. Das Vorhandensein solcher Ebenmaße in den Gegenständen der Kunst und des Kunsthandwerkes hat auch Hugo Kükelhaus darzustellen versucht in seinem im Alfred Metzner-Verlag, Berlin 1934, veröffentlichten Buch „Urzahl und Gebärde. Grundzüge eines kommenden Maßbewußtseins". Der Verfasser bemüht sich hier, dem Handwerk wieder jene Bindungen zu den letzten Einheiten zu schaffen. Zu diesem Zweck beschreitet er den Weg der

Mystik und Scholastik

Kükelhaus hat die löbliche Absicht, den deutschen Handwerker zum Maß der Dinge zu führen. Dazu ruft er z. B. die heilige Hildegard von Bingen auf, aber er übersieht dabei, daß das Erlebnis des Mystikers jenseits aller Zählbarkeit liegt. Mir scheint es ein elementares Mißverständnis, dem aktiven und tätigen Handwerker den Kontemplativen als erstrebenswertes Ideal vorzuhalten. Der Mystiker ist kontemplativ. In andächtiger Sammlung, in mystischem Sichversenken genügt er sich selbst, schaltet die Umwelt als störend aus. Die einzige Aktion bleibt noch das Wunder. Kükelhaus verweist auf die indische Gebetsübung. Daß diese stark von nichtarischen Einflüssen durchsetzt ist, sagt er nicht. Das Wesen der indischen Gebetsübung ist nicht ein Bitten, sondern wiederum ein Sichablösen von der diesseitigen Welt. Das aber widerspricht germanischer Art, die Ich- und Schicksal verknüpft „als zugleich bestehende Tatsachen, ohne nach der Ursächlichkeit beider Teile zu fragen" (Alfred Rosenberg).

Kükelhaus wäre ein schlechter Scholastiker, würde er nicht mit dem Begriff der Gnade operieren: „Der Inbegriff göttlicher Gnade ist für den Bauer der isländischen Sagas der Ahnensitz und darin das Herdfeuer. Hier ist sein Ruhepunkt. Hier lebt er im Mittelpunkt eines Kreises, den die Mitgartschlange gegen das Elend der Fremde und den Tod schützt." Germanische Weltanschauung wird hier mit der paulinischen Gnadenlehre fälschend durchsetzt. Die jüdische Vorstellung vom „Knecht Gottes" klingt hier an, der von einem allmächtigen Wesen herablassend Gnade gewährt erhält.

Bei einer solchen Einstellung ist es nicht verwunderlich, daß in einem besonderen Kapitel „Die Armut" als asketisches Ideal gefeiert wird. Wir werden wohl nicht in den Verdacht eines krassen Materialisten geraten, wenn wir die Deutung des Wortes Armut = „Geist der Sonne" ablehnen. Wir erinnern uns noch zu gut der arbeitslosen Volksgenossen der Systemzeit, deren Grundzug innere Gebrochenheit und Verzweiflung war. Entsagung in diesem Sinne ist dem nordischen Menschen Unnatur. Darum hat auch der Nationalsozialismus als völkische Kraft in uns die Ehre und Heiligkeit der Arbeit und des persönlichen Strebens wieder geweckt.

Wie weit Kükelhaus seine mystische Zahlensymbolik treibt, möge folgendes Zitat zeigen, das wir ohne Kommentar wiedergeben: „Die Dreiheit ist die drehend einende Macht. Sie gebärt die Wesen als Kinder des Erzvaters und der Erzmutter. Die Vierheit aber webt in allseitiger Durchkreuzung aller Einzelwesen den Teppich des Lebens. Ist das Einzelwesen der ausbrechende senkrechte Strahl

der Gottheit, dann ist die Waagrechte die auf diesen Strahl wartende Welt. Und im Kreuz vermählt sich in Hingabe und Opferung das Einzelwesen mit der wartenden Welt. Wie durch Kette und Schuß an einem Webstuhl ordnet das Kreuz das Ineinander der unerschöpflichen Vielfalt. Als die Menschen das Kreuz innerlich begriffen, da erfanden sie auch das Weben und Flechten, wurden zu Arbeitern am Kreuz. Da erblickten sie auch, daß der Lauf der Sonne über dem Himmel von Ost nach West die schöpferische Gerade zeichnet, welche die wartend am Wege lauernde Nord-Südrichtung kreuzt und sich unterwirft."

Das ist die verworrene, unverständliche, mystifizierende Sprache der Apokalypse. Es wird deshalb begreiflich, weshalb der Verfasser diese zitiert im Kapitel „Die Stadt Gottes", das die verschiedenen Maßwerke dörflicher und städtischer Niederlassungen behandelt. Daß der geschichtlich bezeugten Figur der vorderasiatisch-afrikanischen Unterwelt Pythagoras ein ganzes Kapitel gewidmet ist, ist ebenso bezeichnend wie die Durchsetzung der ganzen Zahlenkabbalistik mit dessen Mysterienweisheit. Wie die „Harmonie der Sphären" hätte dargestellt werden können, habe ich eingangs gezeigt. Kükelhaus' Vielwisserei und ständiger Hinweis auf den Bezug aller Dinge führt ihn oft in verdächtige Nähe zu Theosophie und Anthroposophie.

Magie und Technik

In seiner Rede in der Jahrhunderthalle in Breslau auf dem „Tag der Technik" hat Reichsleiter Alfred Rosenberg gesagt: „Es gibt verschiedene Arten, an die Welt heranzutreten, sie zu deuten oder den Versuch zu unternehmen, sie sich zu unterjochen. Eine Gruppe von Völkern und Persönlichkeiten versuchte der Natur auf magische Weise beizukommen und glaubte durch Riten und Beschwörungen den Ablauf der Dinge beeinflussen zu können, durch Anruf der Götter oder Dämonen eine unmittelbare Wendung des Naturgeschehens zu erreichen." Der Kulturmensch schafft sich den Apparat der Technik und bekommt dadurch Seelenkräfte frei für Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Oswald Spengler sah in der Technik ein verwerfliches Instrument, ähnlich jener Kunstbewegung der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in England, da Ruskin und Morris eine Rückwärtsbewegung zum maschinenlosen Handwerk propagierten. Diese Engländer dachten, die Maschine sei der Sündenfall der Menschheit und sie würden das verlorene Paradies wiedergewinnen, wenn alles wieder handwerksmäßig hergestellt werden würde. Man muß auch aus dem Buch von Kükelhaus den Eindruck gewinnen, daß er ähnlichen Ideengängen folgt. Er huldigt unausgesprochen der geschichtsmorphologischen Ansicht, daß man Kultur und Zivilisation, die Technik und Wirtschaft umspannt, scheiden müsse. Das aber widerspricht der Totalitätsauffassung, wie sie Rosenberg in der oben angeführten Rede als für die nationalsozialistische Weltanschauung verbindlich dargelegt hat. Wie stark Kükelhaus dem magischen Denken verhaftet ist, offenbart seine Deutung der „Napoleon-Kurve" eines Irren. Wenn Kükelhaus mit einem deutlich vernehmbaren Unterton des Bedauerns feststellt, daß an Stelle des Maßwerkes die Ästhetik getreten sei, und dabei den Satz ausspricht: „Das Geheimnis der schönen Bildung liegt aber darin, daß sie der Übung eines Heilswissens — eben aus der tätigen Verbindung der drängenden Lebensfülle mit dem armen Beginn, den Edelsteinen der Tiefe — entspringt", so liegt das auf derselben Ebene. „Fast alle Philosophen, welche über den „ästhetischen Zustand" oder über die Wertfestsetzungen in der Kunst geschrieben haben, sind an der Tatsache eines rassischen Schönheitsideales in physischer Hinsicht und eines rassischgebundenen Höchstwertes seelischer Art vorübergegangen." (Alfred Rosenberg.) Zu diesen zählt auch Kükelhaus. Es liegt uns fern, Kükelhaus auf den Ausgangspunkt einer zergliedernden Ästhetik zurückdrängen zu wollen; aber wir müssen ihm seine universalistische Einstellung zum Vorwurf machen. Aus allen Kulturschichten und Kulturkreisen der Welt holt er seine Bausteine zusammen, um dem deutschen Handwerker ein Weltbild zu formen. Seiner Prophezeiung: „Ein kommendes Weltbild wird erwachsen aus einer Klarschau der Normen und Urmasse. Der Mensch wird durch das Eingreifen der Urbilder und durch den Wachdienst an den Urbildern errettet vor dem Versinken in die Bewußtlosigkeit, deren Inbegriff die Technisierung ist" können wir nicht zustimmen; denn wir Heutigen müssen das technische Denken in den großen Forschungskampf miteinreihen. Daß Kultur und Technik in einem rassisch gesunden Zeitalter keine offenen Gegensätze bedeuten, hat Alfred Rosenberg in seiner Breslauer Rede klargelegt.

Die Magie der Urzahl, die dem Handwerk neuen Auftrieb geben soll, hat nach Kükelhaus auch staatspolitische Kräfte: „Kein Zweifel, ehe nicht hier, in der Mathematik, in der mit ihr eng verbundenen Wissenschaft so gut wie in der Farben-

lehre, der Musik, der Baukunst, der Atmung . . . die aus dem tiefsten Kern des Geistes ausspringende Gestalt der reigenhaft sich wandelnden Urzahl und die durch sie in ärmster Form niedergekommenen Urgebärden der Seele, ehe nicht sie, die der nächste Hüter des Grals, des Vaterbewußtseins ist, klar im Bewußtsein stehen, — ist keine endgültige Erlösung des Volkes vom Massenschicksal möglich, kann sie nicht seine Erhebung zur vielgliedrigen Blutgestalt vollenden." Der Nationalsozialismus hat ohne den in mystischem Wolkendunst verschwimmenden Begriff der Urzahl das Volk aus dem Chaos herausgeführt und das ein Jahr vor der Veröffentlichung der volksbeglückenden Ideen von Kükelhaus. Der Hinweis, daß die mittelalterlichen Steinmetzen sich zu Urbildern bekannten, ist damit wesenlos geworden. Auch hier zeigt sich Kükelhaus wieder auf der Seite der Geschichtsmorphologie, wie sie von Oswald Spengler und Theodor Lessing vertreten worden ist.

Tanz und Musik

Seit Zeno und den Eleaten ist das Problem der Bewegung der heißumstrittene Gegenstand erkenntnistheoretischen Denkens gewesen. Auch Kükelhaus unternimmt den Versuch, das Geschehen, die Bewegung, in ihrer Einmaligkeit zu fassen. Musik ist wie der Tanz Bewegung. Sie ist die Kunst des Gleichzeitigen, des Neben-, Für-, Ineinanderwirkenden. Das Ausdrucksmittel der Musik ist rhythmisch bewegter Klang. Diese rhythmische Bewegung findet ihren bildhaften Niederschlag, ihre schematisch-mathematische Darstellung in der Bewegungskurve des auf die beiden Achsen „Zeit" (horizontal) und „Tonhöhe" (vertikal) gegründeten Notensystems. Es wäre abwegig, diese Notenschrift, die eben nichts weiter als eine Schrift ist, als Bild der Musik aufzufassen. Gehörswirkungen können allerdings in Augeneindrücke umgeformt werden, im Tanz, wie etwa in einem fränkischen „Zwiefachen", dessen Taktverlagerungen entsprechende Körperbewegungen geradezu bedingen. Wer nun erwartet, daß etwa Kükelhaus solche und ähnliche Probleme in seinem „Tanz" überschriebenen Kapitel anschnitte, sieht sich enttäuscht. Er erhält lediglich den Tanz als ein „zweckloses Nichts" definiert, das „als Zeitgefüge im Sing-Sang und im taktmäßigen Ablauf der Verrichtungen Macht über die Vergeudung" gewinnt. Im Gegensatz dazu wird der Tanz an anderer Stelle als „ein Tun des Menschen vor aller Tätigkeit" gekennzeichnet, „in dem der Mensch sich selber Gegenstand geworden ist". Daß der Tanz die Mutter aller Künste ist, erfahren wir von dem Verfasser fast ganz am Schluß seines Buches, da er die indische Weisheit zitiert: „Alle Kunst kommt aus den Regeln des Tanzes." Zu der Erkenntnis, daß die Trojaburgen steinerne Choreographien sind, vermochte Kükelhaus ebenso wenig vorzustoßen, wie zu der Deutung dieser Gangwege als Sonnenbögen, die im Jahreslauf wachsen und sich verkleinern.

Kepler und sein Tonsystem wird nur gestreift. In völliger Verkennung der Tatsache, daß die Musik Joh. Seb. Bachs der adäquate Ausdruck des Zeitalters des Barocks ist, wird sie als „vom gotischen Baugedanken getragene Musik" hingestellt. Hier bei Bach und nicht beim Tanz kommt Kükelhaus zu der Anschauung, „daß alle Musik einzig aus der Gebärde mit der Blickrichtung auf die Urbilder, aus einer Klarschau der seelischen Grundbewegungen hervorgehen kann". Später kommt er zu der Feststellung, daß alle echte Kunst in Verwandtschaft zum Volks- und zum Kinderlied stehe, um dann fortzufahren: „Wir erinnern uns an die Marschmusik der soldatischsten Zeit, an die Märsche des Friederizianischen Preußens: sie sind heiter, durchwoben von süßer Wehmut. Wir suchen das Heldenhafte auf falschen Wegen, wenn wir es mit strotzenden Muskeln und grimmig geballten Fäusten darstellen. Der echte Held lächelt und ist demütig." Wir sind der Meinung, daß durch die Motorik des Marsches ein willenhafter Hochtrieb geweckt wird. „Die Clairons, die zur Attacke blasen, der Hohenfriedberger Marsch, unter dessen Klängen Millionen in den Tod gezogen sind, zeigen, wie sehr der heldische schmetternde Klang einen Willen erzeugen kann, der sich motorisch in höchste leibliche Energiespannung umsetzt." (Alfred Rosenberg.) Dem asiatisch-asketischen Ideal des mild lächelnden, demütigen Helden von Kükelhaus stellen wir das nordische Heldenideal entgegen. Diese nordische Heldenhaftigkeit gruppiert sich immer um den Höchstwert der Ehre. Diese „Ehre aber stand — gleichwie ihre Träger, im physischen — in einem seelisch-geistigen Kampf mit den Werten anders rassiger Träger, bzw. mit den Gebilden des Völkerchaos". (Alfred Rosenberg.)

Viel Wissen hat der Verfasser von „Urzahl und Gebärde" zusammengetragen, aber es ist ihm nicht gelungen, das Chaos zu ordnen, deswegen wird sein Ruf „Denket um!" echolos verhallen. Am Schluß seines Werkes steht der Zweifel: „Aber werden die Menschen die Umkehr vollziehen können?" Und hier rettet er sich wieder zum scholastischen Begriff der Gnade, indem er sich selbst die Antwort gibt: „Wenn ja — dann ist es eine reine Gnade. Da am Ende alles Denkens der Zweifel steht, können wir, solange wir den Verstand be-

fragen, nur hoffnungslos die Flügel hängen lassen. Wenn aber die Gnade die unmöglich erscheinende Umkehr möglich macht, dann werden die Menschen erleben, wie das Wort von dem Reich Gottes, das wie ein Senfkorn so winzig sein soll, wahr ist." Die Gnade Gottes aber mißt sich am Erfolg. Wer mit den abgestorbenen Begriffen einer versunkenen Zeit operiert, scheint uns im Dritten Reich nicht der geeignete Mann zur Aufstellung einer Maß- und Handwerkslehre zu sein!

Musik im Drama

Versuch einer Umgrenzung der ästhetischen Gesetze, die eine „Musik im Schauspiel" zu beachten hat.

Von Hans Kutz, Berlin

„Die Dichter und Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, daß sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten imstande sei."

Aus der „Hamburgischen Dramaturgie".

Mit solchen Worten begründet Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie", diesem umfassenden und heute mehr denn je grundlegenden Kompendium kritischer Kunstbetrachtung, die Einführung Johann Adolf Scheibes und seines „Kritischen Musikus", als es gilt, zur Frage Stellung zu nehmen, wie weit Musik im Schauspiel berechtigt ist und welche grundlegenden Gesetze sie im Schauspiel zu beachten hat. Mit solchen Worten begründet Lessing aber auch die Tatsache, daß er zunächst die Meinung eines Musikers zum Thema angeführt habe, um ihr dann seine eigene anzuschließen. Tatsächlich berührt Lessing damit zugleich die Schwierigkeit einer praktischen Zusammenführung von Musik und Drama. Sie heißt auf die einfachste Formel gebracht: der Komponist geht von der Musik aus, wenn er eine Musik zum Schauspiel schreiben will, und der Dramatiker kennt zuerst die Gesetze der dramatischen Bühnenhandlung und ist sich oft nicht im klaren, was Musik überhaupt ihrem Wesen nach zu leisten imstande ist. Dies ist beim Dramatiker auch dann noch oft der Fall, wenn er selbst, an einem bestimmten Punkt seines Werkes angelangt, Musik unmittelbar fordert, etwa dann, wenn er mit den Mitteln des Dramas und des Wortes eine bestimmte Situation nicht genügend auszudrücken vermag.

Wenn wir schon in der Geschichte der Oper nur ganz wenige Fälle einer innigen und wahren Arbeitsgemeinschaft zwischen Dichter und Komponisten kennen, wie klein erst ist dann schon die Wahrscheinlichkeit für den Dramatiker, zu seinen Lebzeiten einen ihm kongenialen Komponisten zu finden, der einmal die vom Drama zur Musik neigenden Gedanken im Sinne eines irgendwie gearteten Gesamtkunstwerks aufzufangen vermag und dazu noch die schöpferische Kraft ist, diese Gedanken zu verwirklichen. Welch leidensvolle Enttäuschungen hat Beethoven erleben müssen, den sein Leben lang der Wunsch nach dem dramatischwahren musikalischen Bühnenwerk beseelte, und wie tragisch ist schließlich von hier aus gesehen Goethes Freundschaft mit Zelter, von den positiven Ergebnissen ihres Gedankenaustausches, von seiten Goethes vor allem, einmal abgesehen.

Aber wir sprechen hier nicht von jener Verbindung, die Musik und Drama in der Oper, auch im Oratorium und zuletzt im Musikdrama Wagners eingegangen sind. Weder in der Oper noch im Musikdrama treten Musik und Drama gleichberechtigt nebeneinander. Dort triumphiert der Musiker über den Dichter in Gestalt des Librettisten, und in Wagners Gesamtkunstwerk wirkt immer der Dramatiker, dem sich der Musiker unterordnet, wenngleich hier in diesem einzigen Fall der Musikgeschichte in ihrer völligen gegenseitigen Durchdringung. Es soll hier vielmehr einmal untersucht sein, wie weit die Musik innerhalb des in sich geschlossenen Dramas (man spricht gewöhnlich in jedem Falle von „Schauspielmusik") ihrem absoluten Wesen nach wirksam sein kann, beziehungsweise, ob und in welchen Punkten etwa das Drama aus seiner Wirklichkeitssphäre herauszutreten verlangt in die Gestaltlosigkeit des Musikalischen. Es soll sich also um die Frage handeln, ob die Empfindungswelt der Musik im Schauspiel eine dramaturgische Bedeutsamkeit erlangen kann. Musik im Drama bedeutet also hier nicht eine Erörterung ihrer möglichen Verschmelzung, nicht eine Gleichzeitigkeit, vielmehr eine Untersuchung, welche Kräfte des Dramas zur Musik hinüberführen, wo und wann das Wort zum Ton drängt als Erhöhung und Überhöhung, als Entspannung, als Ausgleich, als Zurückführen in die Welt des reinen Gefühls, aus der allein jede Kunst im letzten auch entsprungen ist. Das alles kann allein aus dem Wesen des Dramas erkannt werden.

Die Bezirke von Wort und Musik

Es ist schon die Tendenz des Wortes, wie Sören Kierkegaard einmal formuliert, ins Musikalische vorzustoßen. Steht die Prosa der Musik natürlicherweise am fernsten, so nähert sich das Wort doch über den rednerischen Vortrag mit dem Bau klangvoller Perioden bis zu den verschiedenen Steigerungen des poetischen Vortrags im Bau der Verse und ihrem Reim immer mehr der Musik. Die Sprache hat hier ein wesentliches Moment mit der Musik gemeinsam: das Metrum. Und das Versdrama ist im Willen nach klanglichem Wohllaut der Sprache und ihrer Gebundenheit im Metrum auch das musikalischste unter den Dramen. Was für das Wort gilt, trifft auch für das Drama als Kunstwerk selbst zu, freilich in einem anderen Sinne. Es hat in seiner höchsten Vollendung, in der Tragödie, den Drang, vom Einzelschicksal, von seiner Erdgebundenheit also, sich zu lösen und in eine allgemeine, den Widerstreit der Affekte entspannende Ruhe zu gelangen.

Zunächst muß freilich, um eine dramaturgische Einbaumöglichkeit der Musik ins Drama zu erkennen, das Drama als Schauspiel gesehen sein. „Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein." Zunächst tritt das auf der Bühne dargestellte Wort in den Raum, es wird gleichsam sichtbar, es ist fähig, mimisch zu wirken, es handelt, ist Medium des Handelns. Hier rückt das Wort ganz energisch von einer Berührungsmöglichkeit mit der Musik ab. Denn Musik an sich ist kein Element des „Theaters"; ihre mimische Möglichkeit wirkt sich lediglich in der Oper aus, wenn an die Stelle des Worts der in Musik verwandelte Affekt tritt, am absolutesten in der Arie. Doch erhält das Wort im Drama als Träger der Handlung erst seinen Sinn durch seine Vorbereitung, die selbst nicht darstellbar ist. Dies ist die Fähigkeit des Dramatikers, eine Handlung zu motivieren, derart, daß Denken und Empfinden des Zuschauers das Handeln begleiten und in seiner Konsequenz verstehen. Friedrich Hebbel, der das Drama als höchstes, absolutes Kunstwerk ansieht, das das Wort überhaupt hervorbringen kann, will dieses Denken und Empfinden an sich völlig aus dem Drama ausgeschaltet wissen (jede Reflexion an sich stört nur den Fluß und die Entwicklung der Handlung), er sagt: „Denken und Empfinden gehören nur insoweit ins Drama, als sie sich unmittelbar zur Handlung umbilden". Er erkennt weiter, daß die Handlung allerdings erst dann dramatisch wahr sei, wenn sie der Gedanke vorbereitet und die Empfindung begleitet. In Hebbels Drama ist also jegliche Musiktendenz der dramatischen Absicht vermieden, innerhalb des Dramas haben Denken und Empfinden keinen Platz. Die Empfindung darf sich also niemals emanzipieren, jedes lyrische Verweilen der Empfindung, die Musik auslösen könnte, hemmt die Handlung. „Im Drama ist mir zumute, als ob ich mit bloßen Füßen über ein glühendes Eisen ginge; um Gotteswillen nur keinen Aufenthalt, was nicht im Fluge mitgeht, gehört nicht zur Sache." Tatsächlich wendet sich Hebbel sogar gegen jeden relativ bedingten Wohllaut der Sprache, also schon gegen einen sprachlich-lyrischen Ruhepunkt der Handlung. Dieser relativ bedingte Wohllaut in der Sprache sei wohl an sich musikalisch, nichtsdestoweniger aber geistlos und unpoetisch. Er könne ja doch nicht Musik werden und brauche es auch gar nicht. „Sich auf solche Weise der Musik in der Sprache um einen Schritt zu nähern, muß mit dem Vorzug, den Geist unverkürzt und unverdunkelt in sich aufzunehmen, bezahlt werden." Wenn hier schon der Wohllaut der Sprache, der also die streng gedankliche Klarheit des Wortes verläßt und als lyrische Empfindungssteigerung eine Tendenz zur Musik besitzt, für die dramatische Absicht als Verdunkelungsgefahr erkannt wird, so erscheint im allein auf die Handlung gerichteten Bühnenwerk jeglicher dramaturgischer Einsatz der Musik unmöglich.

Die Rahmenmusik im Schauspiel

In anderem Zusammenhang werden wir später sehen, das Schillers dramatische Sprache künstlerische Absichten verfolgt, die weit über das Drama des reinen Handelns vorstoßen, das Künstlerisch-Menschliche an sich zum Ziele haben. Doch zunächst soll uns wiederum Lessing einen wesentlichen Ansatzpunkt für unsere Untersuchung geben. An der gleichen Stelle (es handelt sich da übrigens um eine Besprechung der Musik Johann Friedrich Agricolas zu Voltaires „Semiramis", eine Tragödie, die 1767 in Hamburg aufgeführt wurde — 26. und 27. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie", ein klassisches Beispiel musikalischer Kunstbetrachtung!) — an dieser Stelle also läßt im engen Zusammenhang mit seiner Stellung zur Musik im Schauspiel der Dramatiker Lessing sich in die Karten sehen. Er wendet sich da nämlich gegen die Auffassung Scheibes (den er ja vorher zitiert hatte), der in der Zwischenaktsmusik das Vorhergegangene ausklingen und das Kommende vorbereiten will und dies in zwei Sätzen verschiedenen Affekt tun will. Lessing hält

es hier mit Agricola, der durchweg zwischen den Akten nur einen Satz bringt, der allein das Vorhergegangene ausklingen läßt. Lessing sagt: „Ich würde hier Agricolas Geschmack sein; denn der Musiker soll dem Dichter nichts verderben. Der tragische Dichter liebt das Unerwartete mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht im voraus verraten, und die Musik würde ihn verraten, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte." Dieses Moment der Überraschung, das Lessing gerade als tragischer Dichter fordert, und das keinesfalls die Musik, indem sie den Affekt der folgenden Szene umspielt, verraten darf, läßt Lessing übrigens später dann als Forderung wieder fallen. Tatsächlich ist hier eine ganz andere Frage für die Stellung der Musik im Drama von Bedeutung. Ob nämlich diese Überraschung überhaupt bei der Wirkung eines Dramas von entscheidender Bedeutung ist. Diese, wie Wilhelm von Scholz sie nennt, „intellektuelle" Spannung ist bei all dem bedeutsam, was wir vielleicht am besten unter „Kunstgewerbe" zusammenfassen können. Hierher gehört zuerst der Film (schon die rasche Aufeinanderfolge der Produktion spielt zuletzt den Film immer mehr auf das reine intellektuelle Überraschungsmoment hinaus — beste Kontrolle, wann sich der Film der reinen Kunst nähert: wenn der Wunsch sich einstellt, ihn mehrmals zu sehen und dabei an die Stelle der Überraschungs-Spannung die Gemüts-Spannung tritt), in weitem Abstand zum Film, der ja seine eigenen Gesetze hat, gehört hierher alle Literatur und Musik, überhaupt jede „Kunst", die eben allein mit diesem Überraschungsmoment rechnet, womit ihre eigentliche „künstlerische" Wirkung verpufft ist. Jede wahre Kunst jedoch, das Erlebnisvermögen des Erlebenden vorausgesetzt, steigert sich gerade bei wiederholter Begegnung, und hier muß ein ganz anderes Moment wirksam sein. Wilhelm von Scholz, den wir eben nannten und dessen Schrift „Gedanken zum Drama" in ihrer Tendenz zum Musikalischen hin gerade auch den Musiker sehr interessieren muß, bezeichnet diese „Technik", die immer damit rechne, daß der Zuschauer an jeder Stelle des Dramas nur das Vorangegangene kenne, als intellektuelle Spannung und fährt dann fort: „Diese intellektuelle Spannung ist geringwertig neben der großen Gemütsspannung, deren Wucht gerade durch das Nachlassen der intellektuellen Spannung beim Wiedersehen des Stückes gesteigert wird." Ein Wirkungsmoment, das natürlich für jede wahre Kunst Geltung hat.

Um noch einen Augenblick bei dieser „Schauspielmusik" zu bleiben, die als Ouvertüre, Zwischenaktmusik, bzw. Schlußmusik bekannt ist: die weitere Entwicklung der Schauspielmusik hat Lessings Meinung, die aufs engste mit der Ausdrucksmöglichkeit der Musik seiner Zeit zusammenhängt, unrecht gegeben. Gerade der dem Problem auf den Grund gehende Komponist hat sich niemals allein mit dem Ausklingen des Bekannten begnügt, er hat immer versucht, eine organische Fühlung mit dem Gesamtwerk zu erreichen, und das konnte nur geschehen, indem er gerade in der Zwischenaktsmusik eine gewisse „Handlung der Affekte" gewissermaßen als Gefühls-Parallele zur sichtbaren Handlung innerhalb der Szene darzustellen suchte.

Schauspielmusik als „Hilfskunst"?

Wir haben bisher einige Grundsätze für die Annäherung des Dramas an die Musik erkannt. Zunächst mehr von der negativen Seite, für die Einbaumöglichkeit der Musik ins Drama jedenfalls. Aber auch dies muß erkannt sein. Ein Drama mit Musik zu verbinden, das in seiner Sprache, in seiner allein auf die Handlung gerichteten dramatischen Absicht mit dem Wesen des Musikalischen grundsätzlich nichts gemein hat, das ist ja ein Fehlgriff, den der Musiker, wie die Geschichte lehrt, immer wieder getan hat. Auch die Umbiegung eines, sagen wir, in diesem Sinne „absoluten" Dramas ins Libretto hat noch immer größte Schwierigkeiten bereitet, meist ist ein ganz anderes Stück daraus geworden, und auch dann hatte es nur Bestand, wenn die Musik als Eigenwert genügend Kraft hatte, sich selbst und damit das ins Libretto gewandelte Drama zu behaupten. Im Sinne der Schauspielmusik hat also Musik innerhalb des Dramas dann nichts zu suchen, wenn allein die sichtbare Handlung wirkt. Sie kann jedoch grundsätzlich auf den Plan treten, wenn im Drama die unsichtbare seelische Wirklichkeit eine Verdichtung erfahren soll. Das kann in kleineren Formen, so dem Lied, geschehen, in seltenen Fällen auch (in Form der Bühnenmusik hinter der Szene etwa) als vertiefende Begleitung zum Monolog, doch wird hier bereits, wenn der Komponist nicht äußerste Zurückhaltung übt, leicht der Rahmen gesprengt, das Melodramatische, das sich hier entwickelt, hat ja denn auch seine eigene selbständige Form gefunden. Eine weitere Möglichkeit im Drama fände die Musik, wenn der Dramatiker zwischen den Akten eine Lücke in der Handlung entstehen läßt, die aus der folgenden Szene nach rückwärts ohne weiteres ergänzt werden kann. Hier ist jedoch immer noch die Frage offen, ob die Musik, indem sie diese Lücke auszufüllen versucht,

die dramatische Absicht wirklich vertieft. Denn gerade diese Konzentration, dies Ineinanderwirken der Szenen, dieses „Zwischen-den-Zeilen-Lesen", ist ja ein wesentliches Moment der rein dramatischen Absicht. Die Musik im Schauspiel darf niemals die dramatischen Absichten verdunkeln. In diesem Falle richtet ja auch der Dramatiker von sich aus sein Augenmerk darauf, nur einen selbstverständlichen Entwicklungsablauf zu überschlagen, den der Zuschauer auch schon kommen sah, ehe der Vorhang fiel. Denn „wo willkürliche Schiebungen zwischen den Szenen liegen, bleibt dem Dramatiker nur der üble Ausweg epischer Erklärung".

Wir kommen nun zur entscheidenden Einsatzmöglichkeit der Musik im Drama. Es kommt ja nicht darauf an, die Schauspielmusik als „Hilfskunst" für die theatralische Wirkung des Dramas zu erkennen. Diese Bühnen- oder Incidenz-Musik gibt ja auch in ihrem absolutesten und höchsten Falle immer nur dem Kolorit der Szene vertieften Sinn und erhöhte Wirkung. Jagd, Tanz, Trinklied, überhaupt Lied in jeder Form, Signale, Märsche und sofort, diese Musik im Schauspiel ist mehr oder weniger selbst Bestandteil der Natur, die im dramatischen Kunstwerk ihre Erhöhung findet. Es kommt darauf an, die Einsatzmöglichkeit der Musik ihrem absoluten Wesen nach im Drama zu erkennen. In welcher Form der Komponist, hat er seine Möglichkeit im Drama erst erkannt, vorgehen kann, ist immer eine Frage zweiter Ordnung, im übrigen hängt da alles von seinem Geschmack und — seiner Genialität ab.

Es ist nun sicher kein Zufall, daß gerade die Tragödie, als die höchste Form der dramatischen Kunst, zu allen Zeiten die Tendenz hat, vom Einzelfall der Handlung, die sie zum Gegenstand hat, ins Allgemeine vorzustoßen. Dies Allgemeine nennt Wilhelm von Scholz das „Dekorative". „Es hat in der Tragödie die Aufgabe, die über den Einzelfall hinausgehende allgemeine Wirkung zu steigern. Realismus, Psychologik, Logik des äußeren Geschehens (alles Dinge, die mit dem Wesen der Musik nichts gemein haben, um so mehr aber mit dem des Dramas) halten am Zufälligen fest. Das Dekorative löst sich davon, es wirkt symbolisch und musikalisch. Es verhüllt dem Zuschauer das Gleichnis des Vergänglichen, um ihm das gestaltlose Hinüberfluten der Empfindung ins All fühlen zu lassen. Darum hat das Dekorative seinen Platz nur in der sinkenden Handlung. Es darf nur die letzte, tiefste Wirkung des Ausgangs vorbereiten." Hier ist von der Musik aus eigentlich gar nichts hinzuzufügen. Sie ist fähig, das Dekorative symbolisch zu vertiefen (in welcher Form Musik in diesem Falle ins Drama treten kann, werden wir weiter unten sehen), hier würden Musik und Drama eine wahrhaft künstlerische Verbindung eingehen; denn allein der Musik ist die Kraft eigentümlich, die Empfindung des Zuschauers als gestaltloses Hinüberfluten ins All zu begleiten.

Musik als Gemütsvorbereitung im Drama

Hier führt ein Endpunkt der dramatischen Entwicklung zur Musik. Ihre Exposition ist Geist, Logik, sie entspringt zwar ebenfalls einem allgemeinen Gefühl — Ouvertüre —, sie führt aber in ihrer Entwicklung vom Musikalischen weg, um dann erst wieder ins Musikalische zurückzumünden. Musik kann aber auch die Stimmung für das Kommende vorbereiten. Denn ebenso wichtig wie das sachliche (das ist die Exposition des Dramas) ist die Gemütsvorbereitung im Drama. „Die sachliche Vorbereitung wirft ein Bestimmtes in den Kreis der Möglichkeiten. Die Stimmungsvorbereitung ist allgemein, steht zum Kommenden nur im Verhältnis eines vorbereitenden Tons, einer Farbe. In ihr vollzieht sich das eigentlich künstlerische Werden der Handlung." Daß hier Wilhelm von Scholz, sicherlich bewußt, geradezu als Sprecher für die Musik im Drama auftritt, ist kaum zu bezweifeln. Die Ouvertüre als Stimmungsvorbereitung auf das Drama im Ganzen, die Zwischenaktsmusik in ihrem Doppelcharakter als Stimmungsanklang des Voraufgegangenen und als Stimmungsvorbereitung für das Kommende wird hier geradezu gefordert. Daß Musik auch außerhalb der Szene als Parallele zur Handlung, als Ausdruck der Empfindung, die der Zuschauer bewegt, organisch im Drama wirkt und keinesfalls als retardierendes Moment auftritt, hängt dann lediglich von dem dramatischen Verständnis und der schöpferischen Kraft des Komponisten ab.

Die Rolle des Chors in der Tragödie

Das Dekorative im Drama von Wilhelm von Scholz führt uns zur Stellung des Chors in der Tragödie. Er ist gleichsam das Gerüst für dieses Dekorative, das über den Einzelfall hinausgeht und ins Allgemeine vordringt, er wirkt als Dekoratives symbolisch und musikalisch. Die hier am vollendetsten auftretende dramaturgische Bedeutung der Musik innerhalb des Dramas, ja innerhalb seiner Szene selbst, hat wieder ein Dramatiker erkannt. Von dieser Bedeutung des Chors

in der Tragödie spricht Schiller in seiner Vorrede zur „Braut von Messina", der er die Überschrift „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" gibt. Es bleibt für unsere Betrachtung dabei gänzlich unwichtig, daß Schiller selbst den Chor nicht im gleichen Sinn, wie er ihn theoretisch sich vorstellt, in sein eigenes Drama eingeführt wissen will. Wir wissen, daß der Widerspruch zwischen dem allgemeinen Gefühl als der Grundlage des schöpferischen Prozesses und seiner Gestaltwerdung im Werk eines der wesentlichsten Merkmale jedes schöpferischen Erlebens ist. Schiller selbst scheint gerade für diesen Widerspruch den Schlüssel zu geben, wenn er, ebenfalls in dieser Vorrede, sagt: „Das Würdigste setzt sich der Dichter zum Ziel, einem Ideale strebt er nach, die ausübende Kunst mag sich nach den Umständen bequemen." Diese ausübende Kunst hat eben auch der Dramatiker, wenn auch seine Schau einem Ideale nachstrebt, ständig im Auge, denn er muß sich „nach den Umständen der ausübenden Kunst bequemen". Wäre Schiller einem ihm kongenialen Musiker begegnet, wir hätten von dieser Zusammenarbeit ohne Zweifel eine musikalische Chor-Tragödie als Erneuerung der griechischen Tragödie erhalten. Jedenfalls hatte Schiller gerade im Zusammenhang mit seiner Theorie von der Einführung des Chors in der Tragödie, wie einmal Richard Wagner von ihm so prachtvoll an Mathilde Wesendonck schreibt, „Musik in der Ahnung".

Schiller sagt zunächst ganz allgemein: „Das tragische Dichtwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben." Diese theatralische Wirkung (Wort in Verbindung mit Musik und Bewegung) fordert er dann ganz besonders für den Chor in der Tragödie. Er stellt dabei die Forderung Hebbels, der jedes lyrische Verweilen im Drama als unmöglich bezeichnet, für die Tragödie jedenfalls in ihr Gegenteil um, wenn er fortfährt: „Solange dem Chor die sinnliche Begleitung der Musik fehlt, solange wird er in der Ökonomie des Trauerspiels als ein Außending, als ein fremdartiger Körper, als ein Aufenthalt erscheinen, der nur den Gang der Handlung unterbricht." Schiller ahnt, daß hier allein die Musik den eigentlichen Schritt vom Einzelnen der Handlung zum allgemeinen Gefühl, zum Ausgleich, zur Erhöhung gehen kann. Daß das Wort nur Träger der Reflexion im Chor sein kann, daß allein der Ton den Ausdruck, die tiefere Bedeutung sinnlich zur Wirkung zu bringen vermag. Zugleich gibt Schiller (wieder im Gegensatz zu Hebbel) schon der Sprache in der Tragödie jenen erhöhten Flug, der sie dem Musikalischen grundsätzlich nähert. „Durch Einführung der metrischen Sprache ist man indes der poetischen Tragödie schon um einen großen Schritt nähergekommen." Den Chor selbst bezeichnet Schiller als ein „lyrisch prächtiges Gewebe, in welchem sich als in einem weit gefalteten Purpurgewand die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und hohen Ruhe bewegen". Er will für die Tragödie die Tendenz jeder hohen Kunst, in den Ausgleich der Affekte zu führen, gewahrt wissen. Er weiß, daß „der Mensch so gebildet ist, daß er immer von einem Besonderen (das ist wieder die Handlung im dramatischen Sinne) ins Allgemeine (das Symbolische und Musikalische) gehen will, und fordert, „daß auch die Reflexion in der Tragödie ihren Platz hat". Er zieht im Chor den Zuschauer gleichsam mit in die Handlung, er läßt ihn als Mitglied des Chors zu dem besonderen Falle der Handlung Stellung nehmen, sich selbst über die tiefere Bedeutung dieses Einzelfalls klar werden.

Im Chor der Tragödie vereinen sich Bühne und Zuschauer. Der Chor, der nun kein Individuum ist, sondern ein allgemeiner Begriff, „verläßt den Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten (es wäre eine interessante und lohnende Aufgabe, von hier einmal eine Brücke zu Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk zu schlagen!), um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dies mit der vollen Kraft der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht — und er ist von der sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegungen begleitet."

Immer deutlicher wird die Musiknähe der Tragödie, immer mehr erhält auch Schillers Wort das Gesicht des Musikalischen. „Die lyrische Sprache des Chors erhebt verhältnismäßig die ganze Sprache des Gedichts und verstärkt dadurch die sinnliche Macht des Ausdrucks überhaupt. Nur der Chor berechtigt den tragischen Dichter zu dieser Erhebung des Tons, die das Ohr ausfüllt, die den Geist entspannt, die das Gemüt erweitert. So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung". Der dem Wesen der Musik zuneigende Chor in der Tragödie wird geradezu als entscheidendes Kriterium der Tragödie angesehen. Ja, die „schöne und hohe Ruhe des Chors, die die Gewalt der Affekte bricht (was ihm gerade zu seiner höchsten Empfehlung gereicht, denn der wahre Künstler vermeidet die blinde Gewalt der Affekte), sie wird als vollzogene Katharsis in die Tragödie gestellt. Wenn Schiller den Chor in

der Tragödie von der sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik begleitet wissen will, dann gibt er damit der Musik in der Tragödie eine Stellung, die wir bisher noch nicht gefunden hatten. Musik wird hier als Trägerin der Reinigung der Gefühle erkannt. Die Karthassis, die nach Aristoteles durch Mitleid und Furcht, bei Lessing die Affekte des Zuschauers in „tugendhafte Fertigkeit" verwandelt, die Goethe in den dargestellten Vorgängen selbst erblickt, sie erreicht Schiller, indem er den Zuschauer selbst als Mitglied des Chors an der Reflexion über das Einzelgeschehen teilnehmen läßt. Er erreicht diese Reinigung, indem der „Chor alle Teile auseinanderhält, und zwischen die Passionen mit seiner ruhigen Betrachtung tritt und uns so unsere Freiheit zurückgibt, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde". Schillers Forderung bleibt bestehen. Er, der immer ein gewisses Zutrauen zur Oper hatte, sprach auch Goethe gegenüber einmal die Hoffnung aus, daß aus der Oper, wie aus den Chören des alten Bachus-Festes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. Es bleibt auch die Frage offen, ob diese höchste Einsatzmöglichkeit der Musik im Drama, die an sich mit dem Begriff „Schauspielmusik" nichts mehr gemein hat, nicht doch schließlich den Rahmen des Dramas verläßt. Jedenfalls steht das Oratorium in nächster Nähe. Und jeder Versuch, Schillers Idee zu verwirklichen, zeigt wieder gebieterisch auf Lessings klugen Ausspruch, den wir als Motto gewählt haben. Der Komponist hat die Gesetze des Dramas zu achten, wenn er ihm eine Musik beigeben will, die neben ihm gleichwertig bestehen soll, und der Dramatiker muß um das Wesen der Musik wissen, wenn er sie als absolute Kunst zur Erhöhung der theatralischen Wirkung seines Werkes ins Drama eingeführt haben möchte.

Der Klangatlas

Von Heinrich Franke, Berlin.

Im Bereiche der Musik gibt es ein großes und wichtiges Gebiet, daß noch sehr der Bearbeitung bedarf. Es ist das Gebiet der Klänge. Der Klang verhält sich zum Ton wie die Farbe zum Licht. Für die Töne gibt es ein allgemein anerkanntes Maßsystem, die Tonleiter, die im Grunde doch auch nur eine Konvention ist. Für die Klänge aber ist nichts dergleichen vorhanden, abgesehen vielleicht von den Registern der Orgel, die einzelne Klangfarben mehr oder weniger naturecht wiederzugeben versuchen.

Man weiß, daß Zahl und Artung der Obertöne den Klang eines Tones bedingen. Wie man durch Schaffung eines Farbenatlasses erst dahin gekommen ist, die ungeheure Zahl der Farbenuancen sicher festzulegen und so erst in die Lage kam, einwandfrei sich ihrer zu bedienen, so mußte es doch auch möglich sein, einen Klangatlas zu schaffen, mit dem man dann auch genau und zuverlässig arbeiten könnte. Bei der heutigen Sachlage sind wir nicht einmal imstande, eine genaue, zweifelsfreie Bezeichnung des jeweiligen Klanges zu geben, weil dafür gar nicht die ausreichenden Eigenschaftswörter vorhanden sind. Wir behelfen uns dann stets mit Adjektiven aus allen möglichen Gebieten, sprechen von hellen, grellen, dunklen, düstren, scharfen, stumpfen, edlen, gemeinen und wer weiß von Klängen, sind jedenfalls dabei immer von einer erschütternden Ungenauigkeit, daß Streit und Streitigkeit selbstverständliche Begleiterscheinungen sind.

Durch einen Klangatlas wäre diese Schwierigkeit sofort behoben. Die jeweilige Nummer in dem Klangatlas wäre immer ein sicheres Faktum.

Die Hauptgruppen des Klangatlasses dürften sich etwa so ansetzen lassen: 1. Die menschl. Stimme; 2. die Streich-; 3. die Holzblas-; 4. die Blechblas-; 5. die Schlag-; 6. die Zupf-; 7. die Sonderinstrumente, z. B. Orgel, Harmonium, singende Säge, Maultrommel usw.

Jede dieser Gruppen hat einen deutlich unterscheidbaren Eigenklang, und die nach Stimmen und Instrumenten gebildeten Unterabteilungen haben wieder ihre Sonderfarben des Klanges.

Mit den Mitteln moderner Physik sollte es doch möglich sein, Zahl und Art der Obertöne für die betr. Gruppen und Abteilungen festzustellen und so anzugeben, was das jeweilige Klangcharakteristikum ist resp. ausmacht. Im Diagramm ist vielleicht auch eine optische Darstellung möglich, ja eine körperliche Darstellung liegt im Bereiche des Möglichen, weil man die spezifische Rille in der Wachsplatte ausgießen kann. Die Vergrößerung dieser Rillenform würde jede Sonderheit besonders klar hervortreten lassen.

Es scheint allerdings fraglich, ob die an Hand des gebräuchlichen Tonsystemes gefundenen Töne ausreichen werden, um die Obertöne alle und erschöpfend wiederzugeben; und die Vermutung ist nicht abzuweisen, daß man mit den gebräuchlichen Ganz- und Halbtönen nicht auskommen wird. Es

wird wohl eine Mikrotomierung des Tonsystems bis ins Kleinstmögliche nötig sein, um alle maßgeblichen Obertöne erwischen zu können.
Denkt man an die ungeahnten Perspektiven, die der Menschheit sich durch das Mikroskop eröffneten, so könnte man bei dieser Tonmikrotomie auch zu verwegenen Erwartungen veranlaßt werden. Das wissenschaftliche Experiment und die eingehende Arbeit dabei wird ja alles ergeben.
Auf jeden Fall ist der große Arbeitswert eines Klangatlasses ohne weiteres einleuchtend. Kühne Träume könnten hoffen lassen, daß es mit Hilfe des Klangatlasses später gelingen wird, z. B. den Streichinstrumenten eindeutige Klangatteste mitzugeben. Man brauchte dann bloß im Klangatlas die Nummer der berühmten Geigen festgelegt zu haben — und dann könnte man aus der größeren oder kleineren Distanz der Nummern schon den Klangwert abschätzen.
Vielleicht käme man über den Klangatlas auch dem Rätsel des Tragens der Töne etwas näher und der großen Sphinx Akustik ließen sich über den Klangatlas weg vielleicht auch ein paar Fragen abringen. Endlich könnte man auch hoffen, so eine bessere Art der Temperierung zu finden.
Daß Wirkungen auf die Musikschöpfer und Nachschöpfer zu erwarten sind und damit ev. dem Fortschritt in der Musik ganz neue Wege geöffnet werden, ist wohl auch keine zu kühne Annahme. Freilich ist klar, daß es vieler Arbeit und großer Mittel bedarf, um das Ziel, „den Klangatlas", zu erreichen. Nur die staatlichen Institute, die sich von Amts und damit Rechts wegen mit Tönen und Klängen beschäftigen, sind dazu in der Lage.

Vom deutschen Kunstgesang

Von Leni Dürauer, Mainz.

Immer wieder fordert das vielfältig bewegte Musikgeschehen unserer Zeit die ganze Hingabe des nachschaffenden Künstlers. Gemäß seiner Einsatzfähigkeit steigt und sinkt das Erlebnis des durch ihn vermittelten Werkes. So gesehen ist der deutsche Kunstgesang einer der wesentlichsten und zugleich repräsentabelsten Kulturzweige unserer Nation. Und es gibt wenig Dinge auf dieser Welt, die den Weg zum Herzen des Volkes so selbstverständlich zu finden wissen, wie das eine schöne Stimme vermag. Deshalb hat die Vokalkunst zu allen Zeiten ungeheure Wirkungen erzielt. Die stärkste aber wohl der künstlerische Einzelgesang.
In der Oper blühte er auf. Mit ihr wird Italien zeitlicher Ausgangspunkt der Stimmkunst. Der deutsche solistische Kunstgesang hingegen wächst aus dem Singspiel, war folglich in seinen Anfängen volksliedhaft und ohne Virtuosität. Naturgemäß verbreitete sich mit der italienischen Oper die italienische Gesangsweise. Erst die Romantik leitete eine im heutigen Sinne arteigene Stimmkunst in Deutschland ein.
Bewußte Stimmbildung tritt uns erstmalig in den „Opinioni" des Tosi entgegen, der hier Pistocchi als den „einzigen Erfinder" jener in der „bolognesischen Schule" gelehrten Gesangskunst bezeichnet, obgleich Atem- und Stimmführung in Italien längst bekannt waren. Diese beiden Namen führen uns bereits in das „goldene Zeitalter des Belcanto". Aber es zeugt von Unklugheit, wenn sich heute noch deutsche Gesangspädagogen auf ihre „italienische Schule" berufen, womit diese in ihrem Eigenwerte nicht angetastet werden soll. Denn abgesehen davon, daß die Artikulationsbasis zweier Sprachen voneinander abweicht, wurden fast alle italienischen Schulen von Kastraten*) für Kastraten geschaffen. Der orientalische Brauch der Verschneidung, der die Mutation unterband, um einen weichen kleinen Kehlkopf im ausgewachsenen Manneskörper zu konservieren, kam der Vorliebe des Italieners für hohe Stimmlagen entgegen. Schon seit Jahrhunderten sangen Kastraten in der päpstlichen Kapelle, eine Begleiterscheinung der ebenfalls aus dem Morgenlande stammenden römisch-katholischen Gesangsliturgie. Ende des 17. Jahrhunderts gelangten sie in der Oper zur Vorherrschaft, da die Kirche die Schaustellung der Frauen auf der Bühne verbot. Hiermit unterstützte die weltfremde Ansicht der Päpste unbewußt wieder jene Institution, die, weite Kreise ziehend, in Kultur und Politik des Abendslandes eingriff.
Irrigerweise werden die Sängerkastraten als „absolut des Liebesglückes enterbt" gleich Eunuchen angesehen. Viele unter ihnen aber standen der Erotik durchaus nicht fern und die Schaustellung der Frauen wäre natürlicher gewesen.
So geriet die „neapolitanische Schule" ganz von selbst in einen artistischen Belcanto, bedeutsam vertreten durch den Opernkomponisten Nicolo

*) Alle Ausführungen über den Gesang der Kastraten sind dem Werke: Die Kastraten und ihre Gesangskunst von Franz Haböck entnommen.

Porpora, einen der wenigen Nichtkastraten unter den berühmten Gesangsmeistern jener Zeit. Er war übrigens Händels Rivale in der Londoner Oper und der junge Joseph Haydn fungierte als Klavierbegleiter in seinem Gesangsunterricht in Wien. Porpora, mehr Musiker als Stimmbildner, hatte das Glück, die virtuosesten Kehlen seiner Epoche herauszubringen. Caffarelli und Farinelli zählen zu seinen Schülern. Die treffendste Auslegung ihrer Gesangsweise gibt Berlioz: „Man spielt auf der Bühne dem Publikum seinen Kehlkopf vor, wie man Oboe oder Klarinette spielt." Farinellis Stimme umfaßte mehr als drei Oktaven. An Atemlänge übertraf er die besten Sänger fünffach, eine Folge der Kastration und nicht etwa einer speziellen Technik. Diese auf Atemüberschuß basierende Virtuosität, die sich in brillanten Passagen, Trillern, Staccati, in Schwelltönen von Riesenausmaßen zeigte, versetzte die Zuhörer in Raserei. Dazu die Marotten der verhimmelten Publikumslieblinge. Von Marchesi wird erzählt, daß er „nur zu Pferde" auftrat, von Crescenti, daß er auf offener Szene mit dem Tenor die Kleider wechselte, weil er diesem nicht gestattete, besser kostümiert zu sein als er.

Begreiflich, daß die schlichte deutsche Gesangsweise zur Zeit der neapolitanischen Oper einen schweren Stand hatte. Arteigene Ausbildung gab es in Deutschland schon gar nicht. Man bediente sich höchstens einiger aus dem Italienischen übersetzter Singanweisungen. Fürstlichkeiten und besondere Begabungen nahmen natürlich bei Italienern Unterricht.

Der erste deutsche Gesanglehrer, der sich aus eigener Initiative mit Stimmbildung beschäftigte, war Abt Vogler. Wahrscheinlich kam er durch seine akustischen Interessen auf die Tonerzeugung der menschlichen Kehle. Doch immer wieder bevorzugten deutsche Fürsten für Oper und geistliche Musik die Italiener. Wo hätte sich ein deutscher Gesangstil aufbauen können? Auch Stimmbildung ist niemals die Erfindung eines einzelnen. Dazu drängte die dominierende Stellung der Italiener die deutschen Sänger in jeder Hinsicht in den Hintergrund.

Man kann ohne Übertreibung sagen, daß „der kleine Kapellmeister" Weber mit seinem „Freischütz" gleich einer Bombe in die Gesangsakrobatik jener Zeit platzte. Sieben Jahre früher hatte das einzigartige Genie Schuberts den Grundstein zum deutschen Kunstliede gelegt. Selbstverständlich fehlten zunächst die technischen Voraussetzungen zum Nachschaffen dieser neuen Kunstgattungen. Damit sei der starke künstlerische Impuls zeitgenössischer Mittler nicht verkannt, die den Schöpfungen zum Erfolg verhalfen. Das Opernpersonal der „geduldeten" deutschen Operngesellschaften bestand zu Webers Zeit größtenteils aus Schauspielkräften, die „auch" singen konnten. Im günstigsten Falle war eine „Koloratursängerin" engagiert, aber nicht im heutigen Sinne, sondern ein beweglicher Sopran, der alle großen Partien übernahm, und ein „Koloraturtenor", dessen Stelle jetzt der lyrische Tenor einnimmt. Was man unter „deutscher" Gesangskunst erwartete, erläutern Webers eigene Worte: „Zauber der italienischen Geschmeidigkeit und Zierlichkeit . . . Sodann die höchste deklamatorische französische Leichtig- und Leidenschaftlichkeit und natürlich am Ende auch die deutsche einfache, tief fühlende und Wahrheit fordernde Gesangsweise." Inzwischen hatte sich mit der Opera buffa in Italien eine gesunde, artgemäße Stimmkunst entfaltet. Wo kam sie her? Von Pistocchi. Dieser amtierte einige Zeit als Kapellmeister in Ansbach, wo die "göttliche Einfalt" des deutschen Gesanges tiefen Eindruck auf ihn machte. Auch die korrekte Art deutschen Musikwesens ging nicht spurlos an ihm vorüber, denn „plötzlich brachte Pistocchi eine ganz neue Manier im Singen aus Deutschland nach Italien". Hier ergibt sich, wie einer dem Orient entwachsenden kulturellen Degeneration durch den gesunden germanischen Sinn Einhalt geboten wird.

Der Freischütz wirkte revolutionär auf den deutschen Kunstgesang. In dieser Oper wurden Gefühle des deutschen Volkes in seiner ihm verhafteten Landschaft und häuslichen Umgebung ausgedrückt. Das änderte auch die Herausstellung des Einzelsängers. So trat das mit Webers Welterfolgen „szenische Singen" dem italienischen Opernstil als neue deutsche Kunst gegenüber. Unbewußt hat Weber diesen Gesangsstil geschaffen. Ausgesprochen hat ihn erst Richard Wagner.

Wilhelmine Schröder-Devrient kreuzt seinen Weg. Ihre, namentlich in der Mittellage ungemein modulationsfähige Stimme, ihre körperlichen Vorzüge, ihr hervorragendes Darstellungsvermögen fügten sich zur Einheit, die Wagner entzündete. Diese bedeutende Frau wurde sein Vorbild. Durch sie entstand das Fach der deutschen dramatischen Sängerin. Wagner wirkte ja ohnedies umwertend auf die Fachbesetzung, sofern es eine solche vor ihm gab.

Die immer noch aus verschiedenen Stilelementen gemischte empirische Gesangskunst um Wagner veranlaßte ihn zu der Frage: „Wie erziehe ich deutsche Sänger?" Angeregt durch ihn veröffentlichte der damals bekannteste deutsche Gesangspädagoge Friedrich Schmitt seine „Große Gesangsschule für Deutschland". Aber Schmitt

schwelgt im italienischen Ton. Wagner versucht es mit Julius Hey, Schmitts Schüler. Hey nähert sich Wagners Zielen, ohne sie allerdings endgültig zu gestalten. Der Bayreuther Meister verlangt auf Grund des Konsonantenreichtums der deutschen Sprache eine Verbindung von „Gesangswohlklang" und „dramatischer Redeweise". Er haßt die „feige Aussprache". Ihm schwebt die „Worttonmelodie" vor, die Verwendung der menschlichen Stimme als „Bewegung der melodischen Linie nach dem Sinn der Rede".

Wagners Ideal, ein an Rasse und Volkstum gebundener Kunstgesang, wuchs mit seinem Werk und erhielt um die letzte Jahrhundertwende einen entscheidenden Aufschwung. Im Jahre 1898 fanden im Apollosaale des Kgl. Schauspielhauses zu Berlin Beratungen statt über die einheitliche Regelung der deutschen Bühnensprache, die bis dahin der Willkür überlassen war. Nicht einseitig wissenschaftliche Ergebnisse bestimmten den Ausgleich, sondern die praktischen Erfahrungen, die man aus dem Wohlklange der, den höchsten Forderungen der Deklamation und sprachlichen Schönheit genügenden Sprechweise von Künstlern aus allen Gegenden Deutschlands sammelte. Theoretisches Werk dieser nationalen Tat des deutschen Bühnenvereins unter Mitarbeit namhafter Künstler, Bühnenleiter und Wissenschaftler ist die „Deutsche Bühnenaussprache" von Theodor Siebs, die mit dem Lehren der nordischen Phonetiker Jespersen und Viëtor genau übereinstimmt. Wird diese Sprechform mit gesangstechnischer Disziplin und Musikalität verbunden, so sind alle Wünsche des Bayreuther Meisters erfüllt.

Richard Wagners Werke nachschaffend zu gestalten umfaßt aber nur einen Zweig der vielfältigen deutschen Vokalkunst. Ein andrer Gesangstypus kommt von Schubert her, die „Liedkunst". Diese, ein nationaler Besitz, den kein anderes Volk in solchen Ausmaßen in die Wagschale zu werfen hat, verlangt eine Milderung des aus der Schallfülle der Sprache entstehenden konsonanten Klangkomplexes ohne Beeinträchtigung der Deutlichkeit. Und nun äußert sich Richard Strauß zu seiner Oper „Salome": „Das ganze Werk ist mit absolutem Belcanto darzustellen. Bei genauer Einhaltung aller Vorzeichen ffp, fp, p, pp im Orchester dürften keine zwanzig Worte der Sänger im Ganzen verloren gehen . . ." Er verlangt weiter „allen Dialog mezza voce, weil die Textaussprache unter voller Tongebung leidet".

Mit Schubert, Weber, Wagner, Strauß haben wir die Wegweiser zur deutschen Stimmkunst, welche die Stile von Bach, Gluck und Mozart ebenso in sich begreift, wie sie zu den jüngsten Stilgattungen drängt. Dazu reiht sich Wagners Forderung, daß der italienische Stil mit Hilfe der italienischen Sprache gepflegt werden soll. Wer in seiner Muttersprache gut singt, wird auch fremdsprachliche Kunstgattungen beherrschen.

Seit Wagners Reformideeen ist das Schrifttum über Stimmbildung ins Unendliche gewachsen. Gut ist alles, was zu obigen Zielen führt. Schlecht ist alles, was eine einzige Funktion zum allgemeinen Prinzip erheben will. Höchste Kunst und höchste Kultur äußern sich immer einfach und klar, auch im Gesang und namentlich der deutsche Gesangsunterricht muß auf dieser Linie aufgebaut sein.

Tag für Tag beweisen die Spitzenleistungen unserer großen Sänger und Sängerinnen die Weltgeltung des deutschen Kunstgesanges. Und er wird kulturell umso bedeutender sein, je tiefer er in deutscher Sprache und in deutscher Musik wurzelt. Die körperliche und seelische Bereitschaft der Singenden aber unterstreicht die völkische Eigenart aller Stimmkunst. Denn wo zeigt sich die Frage um Rasse und Volkstum eindeutiger als im künstlerischen Werdegang und Ausdruck der menschlichen Stimme!

Vom musikalischen Hören

Von Max Milian, Budapest.

Der Gegensatz von Dunkel und Hell, der sich im Wechsel von Nacht und Tag auch dem primitivsten Bewußtsein aufdrängt, zählt zum ältesten Vorstellungsbesitz des Menschen und erstreckt sich sowohl auf das Reich der Farben wie auf die Schallwellen.

Im Anfang war das Geräusch. Das Geräusch erregte die Aufmerksamkeit des Menschen, der jeder Gefahr gegenüber, wie sie sich im Rascheln der Blätter, im Knacken der Zweige oder Knistern des Feuers, in nahenden Schritten oder im Rollen einer Lawine ankündigte, auf seiner Hut sein mußte, um sich im Daseinskampfe behaupten zu können. Sicherlich wurden auch hier vorerst nur Beleuchtungsunterschiede erkannt, z. B. das Dunkle des Donnergrollens und das Helle des Vogelgezwitschers, bevor man die dumpfen Geräusche mit der Vorstellung des Tiefen verband, die hellen in höhere Regionen verlegte. Auch bei der stetigen, ununterbrochenen Tonlinie wurden die einzelnen Gebiete vor allem durch den Wechsel der Beleuchtung unterschieden: weist doch das Ton-

kontinuum, wie es uns im Heulen des Sturmes oder der wilden Tiere entgegentritt, keine hervorstechenden Punkte auf, an denen das Ohr haften bliebe. Das gleiche ist bei den in der Tonhöhe schwankenden Reflexlauten der Lebewesen, den unwillkürlichen Lautäußerungen, der Fall, deren Reste wir in der Sprache in Form von Interjektionen verwenden.

Die Forschungen auf dem Gebiet der Psychologie der Wahrnehmung haben den experimentellen Beweis erbracht, daß eine Verschiedenheit der Töne wahrgenommen werden kann, ohne daß die Richtung der Schritte erkannt wird. Der Unmusikalische oder mit schwachem Tonsinn Begabte bemerkt zwar Veränderungen der Töne, er vermag sie aber nicht zu lokalisieren. Es ist naheliegend, sich die Tonauffassung des primitiven Menschen ähnlich vorzustellen. Wie sich unser Ohr beispielsweise der großen und der kleinen Trommel gegenüber verhält, wo wir nur die ungefähre Tongegend, nicht aber die Tonhöhe erkennen, so hat sich der Urmensch allem Tönenden gegenüber verhalten. Mit anderen Worten: das regionale Hören ist der ortsbestimmenden Tonauffassung vorausgegangen.

Wie die Welt des noch nicht prismatisch zerlegten Lichts kennt auch die Schallwelt keine Stufen, sondern nur fließende Übergänge. Dies gilt ebenso von den akustischen Erscheinungen der anorganischen Natur wie von den Lautäußerungen der Lebewesen. Es ist daher zumindest gewagt anzunehmen, daß unser schallaufnehmendes Organ von vornherein auf phonometrisch abgestufte Klangpunkte eingestellt wäre, also auf Einzeltöne, deren Unterscheidung, Auswahl und Sonderung zweifellos erst das Ergebnis einer langen Kulturentwicklung sein kann und eine auf diesem Wege erworbene geistige Fähigkeit darstellt. Verfügen wir doch ursprünglich, d. h. in der zarten Kindheit, nur über verschwommene Sinneseindrücke, aus denen sich erst im Verlaufe der späteren Entwicklung klare und geregelte Wahrnehmungen herauskristallisieren, und zwar in dem Maße, als sich die Fähigkeit der schärferen Einstellung auf bestimmte, abgegrenzte Punkte ausbildet. Die Helmholtzsche Annahme, daß die einzelnen Querfasern der Grundmembrane des Cortischen Organs auf Einzeltöne abgestimmt seien und als separate Empfänger oder Resonatoren wirken, ist somit wenig wahrscheinlich. Die Cortischen Fasern fehlen übrigens in den Gehörsschnecken der meisten Vögel, denen wir die Fähigkeit der Tonunterscheidung und des Tongedächtnisses nicht absprechen können. Auch die von der Gewebsforschung nachgewiesene enge Verbundenheit dieser Fasern ist der Annahme isolierten Schwingens nicht günstig.

Unter der Wucht solcher Gegengründe hat daher Ewald die Resonanzhypothese gänzlich fallen gelassen und an ihre Stelle die Annahme gesetzt, daß die Grundmembran bei der Wahrnehmung eines jeden Tones ihrer ganzen Länge nach in Schwingung gerate, so daß den verschiedenen Tonhöhen verschiedene Schallbilder entsprechen, deren Apperzeption Sache des auffassenden Bewußtseins sei. Diese Hypothese setzt aber an Stelle einer einfachen und bestechenden eine recht komplizierte Vorstellung. Denn nun wird dem Gehirn nicht nur die Deutung von Einzelreizen zugemutet, wie es der Helmholtzsche Erklärungsversuch vorsieht, sondern auch, z. B. bei vielfach zusammengesetzten Chor- und Orchesterklängen, die Enträtselung äußerst komplexer Schallbilder. Überdies erwiesen Versuche mit intensiven akustischen Einwirkungen an Meeresschweinchen, daß dadurch Beschädigungen eben an jenen Partien des Cortischen Organs erfolgten, wo sich nach Helmholtz' Anschauung die den betreffenden höheren oder tieferen Tönen entsprechenden Aufnahmestellen befinden sollten.

Wir müssen daher auf Grund der vorher dargelegten Argumente seine Hypothese nur soweit modifizieren, daß wir an Stelle der abgestuften Resonanzskala eine diffuse Resonanz annehmen, da. h. die Ausbreitung der Erregung über eine gewisse Strecke von Hörzellen. Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß der Mensch ursprünglich nur regionale Abschnitte auffaßt, und mancher gelangt über diese Art der Tonauffassung überhaupt nie hinaus. In Übereinstimmung mit dieser psychologischen Tatsache dürften also selbst bei erklingenden Einzeltönen auf physiologischer Seite die unmittelbaren Nachbargebiete miterregt werden Dadurch aber, daß sich die Aufmerksamkeit des geübteren Hörers auf den Hauptbestandteil des Klanges richtet, werden nebensächliche Elemente überhört oder ausgeschaltet. Immerhin spielt sich das Identifizieren der Töne innerhalb einer regionalen Breite ab, der auch in der Tondarstellung ein beweglicher Intonationsspielraum entspricht, d. h. Abweichungen von den physikalisch bestimmten Tonhöhen, für die wir keine besonderen Namen haben. So verstehen wir, daß wir den zu tiefen 7. Oberton als Sept auffassen, trotzdem er die diesem Intervall entsprechende Schwingungszahl nicht erreicht, daß uns die „neutrale" Terz der Naturvölker, dieses Mittelding zwischen großer und kleiner Terz, immerhin noch als Terzintervall erscheint, und daß wir die getrübte Durterz, die sogenannte Durvariante, als Konsonanz empfinden.

Die dritte Detmolder Richard Wagner-Woche

Die Detmolder Wagnerfestwochen sind von dem Willen getragen, breiteste Schichten der Bevölkerung an das Erlebnis des Meisters von Bayreuth heranzuführen; sie leisten also im Sinne der kulturellen Bestrebungen des neuen Deutschland wertvolle Erziehungsarbeit und machen sich darüber hinaus zum „Vorort von Bayreuth". Wie jedes junge, aufstrebende Kulturunternehmen werden aber auch die Detmolder Veranstaltungen erst im Laufe der Jahre die ihnen gemäße endgültige Form finden. Daß diese eine umfassende und erschöpfende sein wird, dafür bürgen die verständnisvolle Förderung des Gauleiters und Reichsstatthalters Dr. Alfred Meyer und die unermüdliche Arbeit des künstlerischen Leiters Otto Daube.

Die Festspieltage im Mai standen unter dem „Genie der Gemeinsamkeit" Beethovens und Wagners, wie es Prof. Dr. Peter Raabe in seiner Eröffnungsansprache umriß, die Wagner einen Musiker nannte, in dem bei aller großen und tiefen Dramatik immer die Sehnsucht nach der Sinfonik lebendig war, die er nicht von einem Gluck, Mozart oder Weber, sondern einzig und allein von einem Beethoven anregend empfing.

Der sinfonische Dramatiker Beethoven kam dann (gespielt vom Städtischen Orchester Bochum unter der Leitung Peter Raabes) mit den Ouvertüren „Egmont" und „Leonore 3" und der fünften Sinfonie zu Worte. Raabes fesselnde, dramatisch-impulsive Dirigierkunst ließ diese Musiken emporwachsen zu höchster, gespannter Ausdruckskraft, im feurigen Aufschwung wie in sensitiver Bewegung. Die echte und hochgesinnte innere Dramatik Beethovens, die sich um das Heldentum einer edlen Frauenseele rankt, brachte Prof. Leopold Reichwein-Bochum mit einer Fidelio-Aufführung (Inszenierung Dr. Hans Winkelmann-Hannover) zum Klingen. In der ausgezeichneten Besetzung fiel Dilma Fichtmüllers (Karlsruhe) Leonore und Albert Seiberts (Frankfurt a. M.) Florestan besonders auf. Aus Beethovens Liedschaffen hörte man die Kirchenlieder (Hilde Singestreu-Hannover), einige Goethelieder (Hilde Schlüter-Gelsenkirchen) und den Liederkreis „An die ferne Geliebte" (Herbert Alsen-Wien); Hubert Thielemanns (Detmold) Vortrag der Apassionata und der c-Moll-Klaviersonate op. 111 hatten beachtliche solistische Höhe.

Dann der dramatische Sinfoniker Wagner: Seine volblütige musikalische Konzeption, die im Feuer des eigenen Erlebens geschmiedet wurde, sein Tristan, war als ein Bekenntnis tiefster innerer Bewegung und Leidenschaft wohl das reichste Erlebnis der diesjährigen Wagnerwoche. Leopold Reichwein am Pult und Dr. Winckelmanns Regie gaben der hohen Wagnerschen Instrumentationskunst blühende Farbigkeit und zuweilen kammermusikalische Feinheit, und führten das Spiel zu erschütterndem dichterischen Ausdruck; ein Spiel, dessen Träger im wesentlichen Gotthelf Pistors (Charlottenburg) Heldentenor, Lotte Schraders (Braunschweig) herrliche Stimmfülle und Grete Lüddeckes (Saarbrücken) satter, wundervoller Alt waren. Als Finale der Woche gab es einen strahlend hellen „Siegfried" in seiner ganzen großartig flutenden Tonsprache. Prof. Carl Kittel brachte ihn im Bayreuther Tempo und wußte das Mosaik der Leitmotive zu überzeugender musikalischer Architektur zu bauen. Gustav Wünsche-Hannover verlieh der Titelrolle gesanglich wie darstelerisch eine schöne, ausdrucksvolle Prägung.

„Beethoven und Wagner sind heroische Deutsche gewesen, und sie sind es wert, immer wieder den Deutschen ins Bewußtsein gerückt und als Vorbilder im nationalsozialistischen Deutschland gestellt zu werden." Im Sinne dieser Worte des Gauleiters Dr. Meyer ging man in Detmold mit aller Ernsthaftigkeit an die große Aufgabe.

Werner Vopp.

Das 24. Deutsche Bach-Fest in Magdeburg

Sieben Konzerte, dazu Mitgliederversammlung, Vortrag, Turmblasen, Festgottesdienst, Empfang durch den Oberbürgermeister und etliche Besichtigungen standen in dem Programm der Neuen Bachgesellschaft, die ihr 24. Deutsches Bachfest auf Einladung der Stadt Magdeburg in drei an Ereignissen reichen Tagen abhielt. Die Motette mit alten auf Bach hinweisenden Meistern (Sweelinck, Pachelbel, Schütz, Bruhns, Böhm) zeigte den unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Bernhard Henking stehenden Magdeburger Domchor, der längst als einer der besten seiner Art zu gelten hat und dies auch schon auf Auslandsreisen bestätigt bekam, in glänzender Verfassung. Henking ist auch Dirigent des an Tradition reichen, seit 90 Jahren bestehenden Reblingschen Gesangvereines, der durch die Aufführung der Hohen Messe in h-Moll seinen

Ruf mehrte, treuer Sachwalter der Kirchenmusik zu sein. Die tiefreligiöse, stilistisch ganz einheitliche Auslegung Henkings, dem sein Chor mit leidenschaftlicher Hingabe folgte, beglückte die Hörer tief. Auch der vom Magdeburger Generalmusikdirektor und Intendanten Erich Böhlke vor einigen Jahren gebildete und durch den Lehrergesangverein verstärkte Städtische Chor war mit einem Konzert vertreten, das die Kantaten zum 10. und 23. Sonntage nach Trinitatis mit der Trauungskantate zu würdiger Wiedergabe vereinigte.

Im Kammerkonzert musizierten Böhlke und das Städtische Orchester, welches auch sonst mit imponierender Zuverlässigkeit das insturmentale Fundament des gesamten Festes legte, besonders glücklich miteinander die C-Dur-Suite für Orchester und das Zweite Brandenburgische Konzert F-Dur für Trompete, Flöte, Oboe, Violine und Streichorchester. Kammervirtuos Otto Kobin trug die ursprüngliche von R. Reitz wiederhergestellte Fassung des d-Moll-Konzertes für Violine und Streichorchester zum Sieg (man kennt das Werk meist als Klavierkonzert). Auf der nach Bachs Angaben rekonstruierten Viola pomposa, einem Mittelding zwischen Bratsche und Cello, spielte Ernst Doberitz schlicht und werkgetreu die eigens für dieses Instrument geschriebene Suite D-Dur. Neben den solistisch mit viel Erfolg tätigen Orchestermusikern kamen die beiden für Magdeburg wichtigsten Organisten mit je einer Stunde zu Wort. Werner Tell spielte in St. Katharinen Passacaglien, Präludien, Fugen, Stücke aus dem Orgelbüchlein und die Trio-Sonate. Martin Günther Förstemann brachte in St. Johannis ebenfalls Orgelchoräle, Präludien, Fugen, dazu die e-Moll-Ciacona von Buxtehude, schließlich wieder von Bach die Partita über den Choral „Sei gegrüßet, Jesu gütig" zum Vortrag. Beide Spieler bewiesen, daß Magdeburg gut mit ihnen beraten ist, weil sie weit über dem üblichen Durchschnitt stehen.

Das gewaltige Finale des Festes bildete die von Böhlke und dem Städtischen Orchester in Vollkommenheit nachgeschaffene Graesersche Bearbeitung der „Kunst der Fuge". Mit diesem Gipfelwerk, dessen Magie sich der ergriffenen Hörergemeinde erschütternd einprägte, verklang das Bachfest in erlöster Milde, Reinheit und Abgeklärtheit. Das gut aufeinander abgestimmte Solisten-Quartett, das während aller Vokalkonzerte sich seiner großen Aufgaben aufs schönste annahm, war mit dem glockenreinen zarten Sopran von Martha Schilling, dem tief und weich schwingenden Alt Henriette Lehnes, dem oft gerühmten hellen Tenor von Heinz Marten und dem farbig-fülligen Baß J.M.Hausschilds besetzt. Den Vortrag hielt Dr. Fritz Haufe, Leipzig, über „Bachs christliche Deutschheit"; der Redner deutete die Begriffe christlich und deutsch dahin, daß aus dem Quell und der Brunnentiefe des Glaubens die ursprünglichen volkhaften Kräfte kommen, ohne die es kein Nationalbewußtsein gibt. Beim Turmblasen vom Altan des Rathauses klang das Bachfest wunderschön auf die Straße hinaus: alte Choralsätze, Werke von Schein, Reiche, Pezel, die Choräle aber von Johann Sebastian selbst. Die Regimentsmusik der 66er beteiligte sich so unter Stabsmusikdirektor Große mit Können und in bester Stimmung. Bereits beim Empfangsabend am ersten Tag konnte Reichsgerichtspräsident Dr. Bumke dem Magdeburger Oberbürgermeister Dr. Markmann bestätigen, was die späteren Ereignisse noch unterstrichen, daß nämlich das 24. Deutsche Bachfest die Erwartungen nicht nur erfüllt sondern übertroffen hat. Diese Meinung hört man allgemein. Das nächste Bachfest mit der Jubiläumszahl 25 wird, wie Bumke als Vorsitzender der Bachgesellschaft verkündete, in Leipzig abgehalten werden. Günter Schab.

Wiener Musikjahr 1936/37

Von Alfred Orel, Wien.

Die herbstliche Rückkehr aus der Tiroler Bergeinsamkeit ohne Post und Zeitung brachte eine Überraschung: Felix v. Weingartner, der erst vor kurzem an die Stelle Clemens Krauß' getreten war, hatte vor Ablauf seines Vertrages die Direktion der Staatsoper niedergelegt und der bisherige administrative Leiter, Dr. Kerber, der Organisator der Salzburger Festspiele, war sein Nachfolger geworden. In musikalischen Dingen bekannte dieser sozusagen selbst seine Unzuständigkeit schon dadurch, daß ihm bald Bruno Walter (Schlesinger) als „künstlerischer Berater" an die Seite trat. Damit war die finanzielle und organisatorische Seite der Direktion in den Vordergrund gerückt. Wie weit die Wirksamkeit des nur vorübergehend in Wien weilenden Beraters ging, ist nicht bekannt. Schon Ende Oktober erklärte Direktor Kerber: Es sei ein Nachlassen des Musikschaffens der Gegenwart zu beobachten und erstrangige Sänger, die der Wiener Oper auf längere Zeit zur Verfügung stehen könnten, gebe es nur wenige. Die Verpflichtung eines dritten

(richtiger ersten) Dirigenten sei notwendig. Das ständige Repertoire von etwa 80 Werken solle erweitert werden, in einer Spielzeit seien höchstens 8 Neueinstudierungen zu bringen, bei Einschränkung des Novitätenprogramms könnten die Vorstellungen älterer Werke durch Neubesetzungen interessanter gestaltet werden. Damit waren einerseits die herrschenden Mängel angedeutet, andererseits die Spielzeit 1936/37 zu einem Provisorium gestempelt. Denn es ist zweifellos, daß das führende musikalische Theater Österreichs und eine Bühne vom Range der Wiener Staatsoper auf die Dauer ohne energische künstlerische Initiative nicht erfolgreich (im höheren Sinne) geführt werden kann.

Dem Fehlen eines ersten Dirigenten suchte man durch zahlreiche Gastdirigenten abzuhelfen. Weingartner war zwar noch für eine Reihe von Vorstellungen verpflichtet; sie ließen jedoch seinen Abgang nicht bedauern. In der ersten Reihe der Gäste am Dirigentenpult stand zweifellos Hans Knappertsbusch: Tannhäuser, Lohengrin, Ring-Abende, von Neueinstudierungen Elektra, Rosenkavalier, Josephslegende — der die neuen Kostüme Czettels kaum zum Vorteil gereichten —, Glucks Don Juan, der neuinszenierte Don Giovanni, Wolf-Ferraris umgeänderter Schmuck der Madonna waren ihm anvertraut und die hohe Qualität dieser Aufführungen ließ die Sehnsucht nach einer ständig am Dirigentenpult der Staatsoper wirkenden Führerpersönlichkeit nur um so stärker werden. Unter anderem wurden auch Hänsel und Gretel, Verdis Don Carlos, Donizettis Don Pasquale neu einstudiert; bei Rossinis Barbier traten an die Stelle des Dialogs Rezitative. Als Sensation galt das Erscheinen Toscaninis, der den Fidelio dirigierte. Ob die Einfügung eines Taktes bei der Leonorenarie gerechtfertigt war, sei dahingestellt. Bei dem Wiener Publikum ist aber der Personenkult so eingebürgert, daß es von Größen, die es wirklich sind oder ihm als solche vorgestellt werden, vielfach kritiklos alles hinnimmt. Die Gewohnheit des Wieners, eine Opernvorstellung oder ein Konzert nicht deshalb zu besuchen, um ein Werk, sondern um den oder jenen Künstler zu hören oder auch nur zu sehen, bringt es mit sich, daß vom finanziellen Standpunkt Stargastspiele trotz erhöhter Preise stets erfolgreich sind. Es kann daher nicht Wunder nehmen, wenn auch auf der Bühne bunteste Abwechslung herrschte. „Gäste kamen, Gäste gingen", bei vielen wurde eine engere Bindung durch Verpflichtung auf mehrere Monate oder eine bestimmte Anzahl von Abenden versucht und erreicht, und es ist erfreulich, daß darunter Kräfte sind, die Aufführungen höchster künstlerischer Art gewährleisten würden, wenn sie ständig hier wirkten und sich innerlich zum Ensemble zusammenschlössen. Um nur einige Namen von Gästen zu erwähnen, seien Margarete Teschemacher, Maria Reinig, Dusolina Giannini, Gina Cigna, Karin Flagstad (als Isolde), Max Lorenz, Helge Roswaenge, Horst Wolf, Franz Völker, Jan Kiepura erwähnt.

An Novitäten brachte Wilhelm Kienzls 80. Geburtstag dessen Lieblings- und Schmerzenskind, den „Don Quixote" unter Weingartner, eine Ehren- und Dankesgabe an den heimischen Schöpfer des Evangelimann. Respighis „Flamme" wurde erstmalig dem Wiener Publikum dargeboten; Musik von Rossini und von Bernhard Paumgartner vereinigende heitere Oper „Rossini in Neapel" des Salzburger Mozarteumsdirektors vertrat österreichisches Schaffen der Gegenwart, ein Einakter „Die Sühne" von Wenzel-Traunfels verschwand fast noch rascher in der Versenkung wie die „Fremde Frau" von Marco Frank (Kahes). Eine Besonderheit bot die Aufführung einer Passion Christi in der Staatsoper, deren Musik Fernando Luzzio nach einer Laudenhandschrift des 13. Jahrhunderts bearbeitet hatte.

Der Konzertbetrieb war auch im vergangenen Jahr nach außenhin äußerst rege. Zyklen von großen Symphoniekonzerten boten die Gesellschaft der Musikfreunde gemeinsam mit der Ravag (dem Wiener Rundfunkunternehmen) unter Oswald Kabasta, dem Konzertdirektor der Gesellschaft und Musikdirektor der Ravag, der Konzertverein unter Dr. Karl Böhm, die Philharmoniker unter verschiedenen Gastdirigenten (Furtwängler, Knappertsbusch, Weingartner, Toscanini, Walter, Klemperer, Sabata); die großen Chorkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde standen unter Kabasta und Walter. Sieht man von den üblichen Programmnummern ab, so erfreuten besonders die symphonische Ouvertüre von Egon Kornauth; damit im Zusammenhang sei gleich die IV. Symphonie von Franz Schmidt erwähnt (Kabasta), von dem für die nächste Spielzeit ein großes Chorwerk angekündigt ist. Als völlige Neuheit wirkte eine Symphonie von Cherubini unter Toscanini. Zu den unerfreulichen Dingen zählte Alban Bergs Violinkonzert, das Louis Krasner wie anderorts so auch hier (unter Klemperer) zu Gehör brachte. So wenig an der Ehrlichkeit Bergs zu zweifeln ist, so sehr an dem Dauerwert seiner Musik als lebendigen Kunstwerks. Auch Hindemiths Bratschenkonzert „Der Schwanendreher" (unter Kabasta) vermochte dieser Art Musik kaum neue Anhänger zu gewinnen. Völlige Öde und

Leere herrscht in Kurt Weills Symphonischer Phantasie, die Bruno Walter einem philharmonischen Konzert einzuverleiben zu müssen glaubte. Es ist sicher, daß gerade diesem Konzerte eine Programmauffrischung nicht übel bekäme, aber sie sollte aus dem Geist der Gegenwart und nicht aus dem einer glücklich überwundenen nahen Vergangenheit erfolgen. Ostern brachte eine glanzvolle Aufführung der Matthäuspassion unter Knappertsbusch. Eine Neugründung, das Tonkünstlerorchester, zeigte unter Leopold Reichwein gediegenes Können und erfreute besonders durch Bruckners IV. Symphonie.

An den Anfang des Spieljahres war ein Wiener Brucknerfest gestellt, das auf knappsten Rahmen zusammengedrängt dessen I., IV., VI., VIII., IX. Symphonie, die Ouvertüre, die drei großen Messen, Missa solemnis und Requiem, die großen Chorwerke (Tedeum Helgoland, 150. Psalm, Germanenzug), Motetten, Männerchöre, das Streichquintett brachte und vielleicht mit weniger mehr geboten hätte. Bruckner ist Musik für Stunden geistiger Erhebung und geheimnisvoller Versenkung, aber wer vermag dies tagelang sozusagen von früh bis abends zu erleben? Wenn seine Kunst immer weitere Kreise in ihren Bann zieht, freue man sich dessen und suche man entgegenstehende Hindernisse aus dem Weg zu räumen, aber man hüte sich, diese Kunst durch Einzwängen in den „Betrieb" zu profanieren. Ganz verfehlt war die Darbietung einer von Bruckner selbst verworfenen Gestaltung im Rahmen eines volkstümlichen Konzerts. Bruckner darf nicht zur „Sensation" werden, er muß Erlebnis bleiben. Ein Wiener Gastspiel der Münchener Philharmoniker unter Siegmund Hausegger brachte im Anschluß noch Bruckners V. Symphonie.

Im kleineren Rahmen verdient das Wirken der akademischen Mozartgemeinde Beachtung, die mit bescheidenen Mitteln nicht nur Mozart pflegte, sondern auch gesundem Schaffen der Gegenwart zu Wort verhalf. Eine Streicherserenade von Friedrich Beyer, ein Klarinettenquintett von Reidinger, ein Quintett von Burgstaller zeugten von neuem kräftigen Regen. In diesem Zusammenhang sei auch einer Suite von A. Hochstetter gedacht, die das Graf-Kurz-Quartett zu Gehör brachte, ebenso des „Heldischen Hymnus" für Bläser und Chor von Karl Pilß, den Hans Heinz Scholtys neben anderen symphonischen Werken für Bläser (von Walter Tschoepe u. a.) in einem Rundfunkkonzert mit dem ausgezeichneten Wiener Trompeterchor zur Aufführung brachte. Die Musikdarbietungen der Ravag (Rundfunk) in diesem Rahmen zu besprechen, ist unmöglich. Hervorgehoben sei aber das deutliche Streben, soweit ernste Musik geboten wird, nicht nur Gutes zu bringen, sondern auch mit der Zeit Schritt zu halten. Sehr zu begrüßen war im abgelaufenen Spieljahr die Veranstaltung von literarisch-musikalischen Veranstaltungen im Rahmen der Kunstförderung der Stadt Wien, bei denen neben anerkannten bodenständigen Künstlern auch die Jugend im Schaffen und in der Wiedergabe Gelegenheit hatte, vor einen größeren Kreis geladener musikverständiger Gäste zu treten.

Den Abschluß des Spieljahrs bildeten die Wiener Festwochen, in denen der Musik breiter Raum gegönnt war. Ein Konzert der Philharmoniker unter Rodzinski brachte polnische Musik, die aber unserem Empfinden doch wesensfremd ist. Knappertsbusch verdankte man eine prachtvolle Darbietung von Brahms' III. Symphonie. Mit dem Hinweis auf einige kleinere aber wertvolle Darbietungen dieser Festwochen sei dieser nur das Wesentlichste zusammenfassende Überblick geschlossen: im Burghof zu Kreuzenstein brachte H. H. Scholtys Vokal- und Blasmusik aus dem 15. und 16. Jahrhundert zur Darbietung, in Schuberts Geburtshaus und im Beethovenhaus im Vorort Heiligenstadt erklang intime Musik dieser beiden Meister, und diese Veranstaltungen bewiesen, daß der genius loci heute noch auch über eine bunt zusammengewürfelte Zuhörerschaft Macht zu gewinnen vermag.

Göttinger Händel-Fest 1937 und 200-Jahrfeier der Universität

Die Universität ernannte bei ihrem 200jährigen Jubiläum Oskar Hagen, der vor 17 Jahren als junger Privatdozent für Kunstgeschichte mit der deutschen Aufführung von Händels „Rodelinde" die Händelopernrenaissance belebte, zum Ehrenbürger. Sie wollte damit den begeisterten Einsatz Hagens als bedeutsame kulturpolitische Tat in der Zeit tiefster deutscher Erniedrigung ehren, zugleich auch die enge Verbundenheit zur Göttinger Händelpflege zum Ausdruck bringen.

Seit 1934 führt Fritz Lehmann Hagens Arbeit weiter. Er hat als erster die neuen Ergebnisse, die sich aus den Bearbeitungen Hagens, Roths und anderer ergaben, verwirklicht. Ohne jede Erfolgs-

spekulation setzt er sich für die „kompromißlose Originaltreue ein, nicht um einer Originaltreue um der toten historischen Genauigkeit, sondern eines echteren Lebens halber". Der Wille Händels kann allein für eine Aufführung in unserer Zeit richtunggebend sein. Die Bearbeitung wird zur Einrichtung, die sich auf das Umschreiben der Kastratenpartien für Männerstimmen beschränkt. Nach der heiteren Oper „Parthenope", der idyllischen „Acis und Galathea" galt es nun für die im Hinblick auf das Universitätsjubiläum gewählte heroische Oper „Scipio" (die Universität übernahm eine Aufführung als Festvorstellung für ihre Ehrengäste) einen neuen Darstellungsstil zu finden. Es geht im „Scipio" um die „magnanimitas" des römischen Feldherrn, um seine edle Selbstüberwindung und Berenices Gattentreue. Die Konflikte ergeben sich aus Berenices Gefangenschaft und der Trennung von ihrem Verlobten Lucejus. Das Textbuch Paolo Rollis hat Dr. E. Dahnk in engem Anlehnen an den originalen Text und weitgehendem Beibehalten der ursprünglichen Vokale in den Koloraturen mit viel Geschick übertragen. Dieser Oper fehlt das sonst übliche Intrigenviereck. Das Heroische, hier ganz beherrschend, ist von Händel einer phantastischen Einheitlichkeit gestaltet. Das zeugt zugleich für den Reichtum seiner Erfindung. Die innere Dynamik der Oper, die Darstellung der Affekte bis zu ihrem „Tiefpunkt" im zweiten Akt und ihrer glücklichen Endlösung wird in dieser Oper wie kaum in einem anderen Werk zu großartigem Erlebnis, ein Werk, das in seiner ganzen Haltung unserer Zeit am meisten zu sagen hat. Dr. Hanns Niedecken-Gebhard unterstrich in den Arien das „Statuarische", beschränkte alle szenische Handlung auf das Rezitativ, führte bei Berenice und Laelius sehr glücklich begleitende Tänzer für die „Ansprache" ein. Lotte Brill entwarf Bühnenbilder, Soffitten und Vorhänge in echt barocker Raumwirkung und in ihren satten Farben außerordentlich wirksame Kostüme. Die stärkste Wirkung ging naturgemäß von der Musik aus. Sie weckte Fritz Lehmann mit unnachahmlichem Schwung und ganzer Hingabe zu blühendem Leben, frisch und schwingend die Melodik, deren Weitzügigkeit selten einmal so eindringlich wurde.

Im Eröffnungskonzert in der Universitätsaula gab es das erste der frühen Chandos-Anthems und Purcells herrliche Ode für den Cäcilientag 1692, deren komplizierten Text Dr. E. Dahnk ebenfalls übersetzte, zwei Werke von stärkster Wirkung, das erstere durch den feinen dreistimmigen Chorsatz und strenge Formbehandlung, die der Kompositionsweise Purcells in vielem nahe steht. Die Cäcilienode als Höhepunkt englischer Musikkultur, unerschöpflich fast an musikalischem Gehalt, hinterließ tiefsten Eindruck. In den beiden Serenaden hörten wir Musik von Anton Rößler bis Beethoven. Den instrumentalen Teil der ersten hatte Peter Raabe übernommen, der in Worten höchster Anerkennung von der Göttinger Händelarbeit sprach. Als weitere Uraufführung erlebten wir das von Marta Welsen erfundene Tanzspiel „Die Hochzeit im Walde" zur Musik Rudolf Wagner-Regenys. Der Komponist hat seine Sommernachtstraummusik weiter ausgebaut; eine sehr bewegliche, stark vom Rhythmus getragene Musik mit einer urgesunden Melodik, feinen, nie verdunkelnden oder verdeckenden Kontrapunkten, mit ausgesprochener Vorliebe für kräftige Bläserakzente. Die tänzerische Ausdeutung blieb hinter der Frische dieser Musik, abgesehen von dem Rüpeltanz, sehr zurück.

Um den ersten Festakt recht einheitlich zu gestalten, hatte die Universität an Wolfgang Fortner einen Komponistenauftrag erteilt, um so eine Folge von Konzertnummern zu vermeiden, die dem Festakt mehr ein ästhetisches Gewicht geben würden, das dem Sinn der Feier widerspräche. Fortner legte seiner sechsteiligen Kantate Verse Wolfram Brockmeiers von der verpflichtenden Idee unserer deutschen Gegenwart zugrunde. Einleitende Fanfaren und Orchestersatz umrahmen den streng polyphonen Eingangschor, den vierstimmigen Kanon voll zwingender Symbolik „Du bist dir nicht zu eigen, noch dein, was du getan" und ein freier gehaltenes Chorrezitativ, um dann in die sicher schreitenden Rhythmen des Schlußliedes „Du bist die Kette ohne Ende" überzuleiten. Die Komposition ist im Gegensatz zu Fortners sonstiger Schreibweise ganz auf breite Monumentalität abgestellt. Aus ihr spricht ein neues, kraftvolles Lebensgefühl, Verbundenheit und Verpflichtung einer großen Idee. Weitzügige, große Themen in durchsichtig klarem Satz von machtvoller Wirkung, vor allem in dem überwältigenden vierstimmigen Kanon.

Werner Egks Komposition der Klopstockschen Hymne „Mein Vaterland", die er mit der Göttinger Kantate nach Gedichten von Hölty im Auftrag der Stadt schrieb, erreicht nicht jene Unmittelbarkeit der Wirkung und des starken Eindrucks. Zu einem Teil ist es natürlich im Text begründet. Egk hat es sich aber viel leichter gemacht, der Gelegenheitscharakter haftet seiner Komposition viel stärker an. Es ist gekonnte Musik, sehr raffiniert instrumentiert (gestopfte Trompeten mit Flageolett, rhapsodische Führung des Solobasses, Josef v. Manowarda, über ausgehaltenen Akkorden), die musikalische Substanz ist geringer als bei

Fortner. Beide Komponisten waren ihren Werken berufene Interpreten. Fritz Lehmann dirigierte beim Ehrenakt drei Sätze aus Bachs D-Dur-Suite.

Der Chor der Händelfestspiele und der 200-Jahrfeier war für diese besonderen Aufgaben aus der Bürgerschaft und Studenten gebildet; Ernst Glück hatte ihn ausgezeichnet vorbereitet. Das Orchester bestand größtenteils aus auswärtigen Kräften, dem verstärkten Berliner Frauen-Kammerorchester und den Bläsern des Hannoverschen Opernhauses. Von den hervorragenden Instrumentalsolisten nennen wir den Continuocellisten Erwin Bartels-Troje und die stilistisch feine Heidi Witte. Neue und altbewährte Sänger führten unter Franz Notholts und Günter Baums hohem Vorbild Händels und Purcells Linienkunst zu höchster Wirkung: Hildegard Hennecke, Eva Schlee (als Berenice), Karola Goerlich, Dr. Max Fischer und Hans Friedrich Meyer. Der Gesamtleitung Fritz Lehmanns ist der große künstlerische Erfolg (alle Scipioaufführungen waren ausverkauft!), die Fülle neuer Anregungen und die hohe Bedeutung des letzten Festes zu danken, das wieder ein gut Teil zu dem originalen Stilwillen Händels zurückführte. Die Auflockerung mit zeitgenössischer Musik, wie sie Peter Raabe jüngst in Darmstadt forderte, wirkte sich hier sehr glücklich aus.

Gustav Adolf Trumpff.

* Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde *

Augsburg: Das Programm der ersten schwäbischen Gaukulturwoche wurde mit einem Festabend der NSKG. eröffnet. Der Abend brachte ein Großkonzert der Wehrmacht.

Bergedorf: Infolge der ungünstigen Witterung mußte der im Bergedorfer Schloßhof geplante Serenadenabend der NSKG. in den Gemeindesaal verlegt werden. Unter der Leitung von Otto Stöterau spielt das Orchester der Hasse-Gesellschaft, verstärkt durch Mitglieder des Kammerorchesters der NSKG. Hamburg, Werke von Julius Klaas, Paul Graener und Mozart.

Bonn: Wie alljährlich veranstaltete die NSKG. gemeinsam mit der Studentenschaft der Universität eine Abendmusik. Es kamen die Madrider Nachtmusik von Boccherini, die Serenade von E. v. Reznicek, fünf Contretänze von Mozart, das Rondo in A-Dur von Schubert und die Serenade von Volkmann zu Gehör. Die Leitung hatte Ernst Schrader.

Bremen: Die NSKG. veranstaltete gemeinsam mit der Ortsgruppe Walle der NSDAP. ein volkstümliches Konzert, bei dem außer der SS.-Kapelle, Abschnitt XIV, unter der Stabführung von Musikzugführer SS.-Untersturmführer v. Horn, Egmont Koch vom Bremer Staatstheater mitwirkte.

Cannstatt: In Verbindung mit der NSKG. veranstaltete der Kurverein Bad Cannstatt ein Mozart-Fest, dessen Gesamtleitung Erich Ade übertragen war.

Düsseldorf: Die NSKG. veranstaltete einen Bunten Abend unter dem Stichwort „Von gestern und heute", bei welchem Jupp Hussels die Ansage hatte.

Freudenstadt: Für den im Freudenstädter Bezirk in Hallwangen ansässigen Dichter Heinrich Schäff veranstaltete die NSKG. aus Anlaß seines 75. Geburtstages einen Ehrenabend. Die Stuttgarter Konzertsängerin Maria Waldner sang Lieder nach Texten von Schäff, die von Hugo Herrmann, Heinrich Küklos und Gustav Schubert vertont worden sind.

Idar-Oberstein: Für die NSKG. gaben die Männergesangvereine von Idar, Algenrodt und Tiefenstein ein gemeinsames Konzert mit Einzel- und Massenchören.

Oldenburg: Mit Streichquintetten von Beethoven und Brahms schloß die Oldenburger Kammermusikvereinigung den Zyklus der von der NSKG. veranstalteten Konzerte ab.

Pillnitz: Im Schloßkonzert der NSKG. hörte man in diesem Programm Werke von Smetana, Dvorak und Suk. Kantor Günther, der künstlerische Leiter der Schloßkonzerte, gab erläuternde Einführungen dazu. Er trat auch als Solist und Begleiter hervor. Mathilde Able (Sopran) und Günther Weigmann (Violine) waren Interpreten dieser slavischen Musik.

Rötha: Eine schöne Buxtehude-Feier schenkte die NSKG. ihren Mitgliedern mit dem Spiel von Prof. Günther Ramin auf der Silbermann-Orgel in der Georgenkirche.

Saarbrücken: Die NSKG. brachte in ihrem 8. Anrechtskonzert des Musikringes einen volkstümlichen Liederkranz in chorischer und volksmusikalischer Gestaltung.

Schwerte: Zum Abschluß der Spielzeit veranstaltete die NSKG. einen Bunten Abend. Die Mitwir-

kenden waren: Mia Felden (Ansage), Gertrud Breithaupt (Mezzosopran), Martel Vessely (Tanz) und Hellmuth Günter (Klavier).

Stargard: Unter der Leitung von Fritz Biederstaedt gelangte in der Lokhalle des Reichsbahnausbesserungswerkes Georg Böttchers „Oratorium der Arbeit" zur Aufführung. Veranstaltungsträger waren die NSKG. und KdF.

Würzburg: Die fünfte Orgelfeierstunde der NSKG. brachte in wertvoller Auswahl ausschließlich Werke von Max Reger.

Ulm: Bisher hatten neben der NSKG. auch private Musikvereine Sinfoniekonzerte und Kammermusikabende veranstaltet und damit die Unsicherheit im Konzertwesen erhöht. In Zukunft wird nun die NSKG. allein die verantwortliche Trägerin des gesamten hiesigen Musiklebens sein. Die Führung übernimmt der neue Kapellmeister des Stadttheaters Hauff.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Oper

Köln: Das künstlerische Fundament des Opernspielplans bildeten die in den letzten Spielzeiten neu einstudierten Werke Richard Wagners: „Tristan und Isolde", „Parsifal", „Meistersinger", der „Ring" und der „Fliegende Holländer", die insbesondere bei wichtigen Anlässen zur Betonung des Festlichen bevorzugt wurden. Zu den Kölner Wagner-Inszenierungen, die szenisch durch Alexander Springs Bayreuther Bühnenverbundenheit, musikalisch durch das bekenntnishafte Vertrautsein Fritz Zauns zu Wagners Musik (mit denen die Bühnenbilder Alf Björns in bestem Einklang stehen) ihre Gültigkeit besitzen, gesellen sich in weiterem Festhalten und Ausbau des künstlerischen Schwergewichts Mozart-Opern in den neuen Übersetzungen Dr. Siegfried Anheißers, die in dieser Form von Köln ihren Ausgang nahmen und systematisch ein Mozartwerk nach dem andern ergriffen. (Zu Ende der vorigen Spielzeit kamen zu „Figaros Hochzeit" und „Don Giovanni" die „Gärtnerin aus Liebe" und in diesem Jahr „Cosi fan tutte" hinzu.) Das wichtigste Ereignis, die fast zu Ausklang der Spielzeit festgesetzte vierte Reichstheaterfestwoche, die in Köln mit dem „Fliegenden Holländer" (Elmendorff als Dirigent und einige prominente Gäste für die Hauptrollen) begann, sei hier vorweggenommen. Aus dem nun abgelaufenen Spieljahr stechen einige Neueinstudierungen als wesentlich hervor; zunächst einmal die des „Fidelio", der Zaun die letzte Fassung (1814) Beethovens als maßgeblich zugrunde legte, die also die eigentliche Fidelio-Ouvertüre am Anfang ließ, und auf das sonst übliche Einschieben der 3. Leonoren-Ouvertüre vor dem letzten Finale zugunsten eines dramatischen Verlaufs verzichtete; die Einstudierung des „Armen Heinrich" von Pfitzner, der seit 1913 nicht mehr in Köln aufgeführt worden war, brachte nach einigen Wochen den Meister selbst nach Köln und schuf damit einen Abend besonders eindringlicher Wirkung; zwei Verdi-Einstudierungen, das reife Alterswerk „Falstaff" und „La Traviata" folgten sich in kurzem Zeitraum, und des 150. Geburtstages von Carl Maria von Weber gedachte man mit einer reizvollen Wiedergabe des „Abu Hassan" an einem Abend, den die Kölner Tanzgruppe unter Inge Hertings Leitung vervollständigte. Dem Schaffen Max von Schillings widmete man mit der Einstudierung seiner „Mona Lisa" mehr ein Gedenken für die Klangschönheiten der Partitur; die „Hirtenlegende" Eugen Bodarts, des an der Kölner Oper tätigen Kapellmeisters, vermochte textlich wie musikalisch nicht zu befriedigen; eine kürzlich erfolgte Aufführung des „Till Eulenspiegel" (neue Bearbeitung) von Reznicek in Anwesenheit des 77jährigen Komponisten wurde den erhöhten Ansprüchen der Aufführungsschwierigkeiten gerecht und übersah weder in der Inszenierung noch in den Bühnenbildern die Realistik der einzelnen Szenen. Für eine Zeitlang wurde durch die Aufnahme von Puccinis „Gianni Schicchi" in den Spielplan die Verkoppelung des „Bajazzo" mit „Cavalleria rusticana" aufgehoben. Der heiteren und tanzfreudigen Stimmung trugen die in der Vorspielzeit angesetzte nur allzu leicht wiegende Dostal-Operette „Prinzessin Nofretete", die immer noch unvergängliche „Fledermaus" und Léhars „Lustige Witwe" Rechnung, während ein weiterer Abend der Kölner Tanzgruppe und Tanzgastspiele (Gruppe Günther-München, Polnisches Nationalballett u. a.) ausschließlich dem Kunsttanz galten. Zum Schluß bedürfen noch eine Reihe von Gastspielen: die dramatisch gestaltete „Fidelio"-Aufführung des Budapester Dirigenten Ferenszik und das erfolgreiche Gastdirigat des Vlamen Hendrik Diels im „Fliegenden Holländer" lobende Erwägung.

Leonie Hähner.

Leipzig: Kurz vor den Sommerferien erlebte man noch zwei prächtige Neuinszenierungen Wagnerscher Werke. Für den „Fliegenden Holländer" haben Wolfram Humperdinck als Spielleiter und Max Elten als Bühnenbildner mit unbedingter und doch die Phantasie nie einengender Werktreue einen vorbildlichen Rahmen geschaffen. Glücklich erschien die Verwendung eines Lautsprechers, der dem Gespensterchor im dritten Akt eine wirklich grausige Wirkung gab. Die mitreißende musikalische Leitung von Oscar Braun, die Leistung des Orchesters, die prachtvoll eingreifenden Chöre und die vortreffliche Besetzung der Hauptpartien mit Walther Zimmer (Holländer), Ilse Schüler (Senta), Friedrich Dalberg (Daland), Alfred Bartolitius (Erik) hoben die Vorstellung auf außerordentliche künstlerische Höhe.

Zum Ausklang der Spielzeit erschien „Lohengrin" in neuem Gewande. Die Neugestaltung des Werkes stützte sich auf bisher noch niemals verwendete, von Wagner selbst entworfene Dekorationsskizzen, die der Meister vor der Weimarer Uraufführung 1850 an Franz Liszt gesandt hat. Diese Zeichnungen sowie die genauen szenischen Partiturangaben Wagners bildeten die Grundlage für die von Max Elten geschaffenen Bühnenbilder. Das Bild des ersten Aktes wird von der riesigen Königseiche beherrscht, vor der ein großer Steintisch zu sehen ist, auf dem der König als Gerichtsherr seinen Platz hat; die Scheldelandschaft wird überragt von der turmartigen Burg von Antwerpen. Am stärksten weicht das Bild des zweiten Aktes vom bisher Gewohnten ab. Der große Burghof zeigt keinen überladenen Prunk, wohl aber nach Wagners Worten einen „natürlichen, felsigen Boden mit mannigfachem Gesträuch und Blumen" und hat sein Vorbild etwa in mittelalterlichen Bauwerken aus der Zeit des Königs Heinrich. Sehr schön in der schlichten Ornamentik ist auch das Brautgemach gehalten. Auf dieser farbenprächtigen, zeitgeschichtlich echt wirkenden Szenerie entfaltete Wolfram Humperdinck als Spielleiter ein lebendiges, Musik und Handlung in das richtige Verhältnis setzendes dramatisches Geschehen. Oscar Braun enthüllte am Dirigentenpult die ganzen Schönheiten der Partitur, aufs beste unterstützt vom Orchester, den wiederum vorzüglich singenden Chören und den bewährten Solisten August Seider (Lohengrin), Camilla Kallab (Ortrud), Walther Zimmer (Telramund). Neu im Ensemble war Gretl Kubatzki, die eine Idealgestalt der Elsa gab und durch geistig durchdachte Darstellung wie durch den Wohllaut der Stimme entzückte.

Mit dieser Lohengrin-Aufführung hat die Leipziger Oper ein bedeutsames Stück Vorbereitungsarbeit geleistet für das Wagner-Gedenkjahr 1938, das aus Anlaß der Enthüllung des Richard Wagner-Nationaldenkmals eine zyklische Vorführung aller Werke des Meisters, einschließlich der „Feen" und des „Liebesverbots" bringen soll.

Wilhelm Jung.

Magdeburg: Das Abonnementspublikum liebt die große Oper und hat für Wagner und Verdi am meisten übrig. Von jeher erfreuen sich in Magdeburg diese Abende eines Besuches, der schon im äußeren Bild des Stadttheaters, ehe der Vorhang aufgeht, auffällt. Nachdem nun im vorigen Jahre das gesamte Werk Wagners im Spielplan gestanden hat, mußte man 1936/37, schon der Abwechslung wegen, einmal die Spieloper und die todsicheren Repertoire-Werke herausstellen. Zwar gab es den Parsifal, die Meistersinger und den Holländer, die noch sicher standen, und zwar wurde, was schon unser erster Bericht ausführlich meldete, das Jugendwerk Wagners, das Liebesverbot, nachgetragen. Dann jedoch galten die Neueinstudierungen den Partituren, welche verhältnismäßig lange nicht eingesetzt worden waren. Wobei Cavalleria mit Bajazzo, Tiefland und Margarethe, ebenso wie Carmen und Rigoletto (dieser einmal mit Roswaenge als ernste Gaben, der beschwingten Heiterkeit des Figaro, der Lustigen Weiber, des Campiello, des Gianni Schicchi (mit dem Rossini-Ballett Zauberladen) und der Schirin und Gertraude gegenüberstanden. Freischütz als Volksoper, Orpheus als weihevolles Zwischenspiel, dazu zur Ergänzung drei Operetten, nämlich: Vogelhändler, Dorothee und Liebe in der Lerchengasse rundeten das Bild ab. Von den sehr hübschen Neuinszenierungen der Undine und Martha ist hier ebenfalls schon gesprochen worden. Also ein Gebrauchs-Spielplan, aus dem wir die besonderen Gaben kurz hervorheben möchten, obwohl sie von den alten Abonnenten nicht ganz ihrer Bedeutung gemäß gewürdigt wurden. Aber das geschieht wohl auch anderen Orts, daß das nicht Geläufige seine Zeit braucht . . .

Graeners „Schirin und Gertraude", in einer aufs schönste abgerundeten und durchgefeilten Aufführung, die Generalmusikdirektor Erich Böhlke und Oberregisseur Dr. Richard Hein in glücklicher Zusammenarbeit vorbereitet hatten, bekam jene zärtlich verspielte Lockerheit, welche Voraussetzung dafür ist, daß die vier Akte den Duft und die Stimmung eines leichtherzigen und dabei nie oberflächlichen Märchenspieles erhalten. Arthur Bard, Lisa Walter, Ruth Patschke und Wilhelm Dellhof zeigten dabei, daß sie nicht nur

in ihren Fächern als Heldenbariton, jugendlich-lyrischer Sopran, Altistin und Tenorbuffo, sondern auch in einer besonderen Art von musikalischer Charakterdarstellung bewandert sind. Der Komponist Graener hatte Gelegenheit, sich selbst davon zu überzeugen, in welch reizender Weise man sich seiner Schöpfung angenommen hatte. — Wolf-Ferraris musikalisches Lustspiel „Il Campiello" andererseits, in dem gar nichts mehr von der alten Oper mit der überlebensgroßen Geste und der rauschend-geschwellten Musik ist, sondern nur der reizvolle Werktag südlicher Menschen, der dann allerdings mit umfassendem Klangsinn eingefangen wird, gehörte für den Kenner gleichfalls zu den Höhepunkten des Winters.

Waren hier wieder Böhlke und Hein am Werk, so verteilte sich die musikalische und szenische Betreuung des oben kurz skizzierten übrigen Repertoires auf die Kapellmeister Walter Müller, Gerhard Hüttig und den Spielleiter und Dramaturgen Dr. Donat-Wilckens, die, ihre Chefs ablösend und unterstützend, zusammen mit einem vielseitig verwendbaren Ensemble der Magdeburger Oper nach besten Kräften dienten. — Glucks Orpheus wurde mit Ruth Patschke in der Titelpartie ein festlicher Abend, bei dem auch der Bühnenbildner Wilhelm Huller, der als einfallsreicher Künstler Dutzende von Opern und Schauspielen auszustatten hat, eine nicht gewöhnliche Aufgabe mit sehr gutem Geschmack löste (um nur eine Probe seiner Begabung wenigstens zu erwähnen).

Im Operettenspielplan hatte „Liebe in der Lerchengasse" von Hermecke und Vetterling besonderen Erfolg, den das Stück seiner Singspielhaltung wegen verdient. Günter Schab.

Nürnberg: Die künstlerischen Verpflichtungen, die unserem Opernhause seit der Erhebung Nürnbergs zur Stadt der Reichsparteitage erwachsen sind, wurden in den beiden letzten Spieljahren mit einer anerkennenswerten Ziel- und Verantwortungsbewußtheit eingelöst. Die vor wenigen Monaten erfolgte Ernennung zum Festspieltheater war somit mehr als ein äußeres Dekorum. Die ersten Festspiele des Nürnberger Opernhauses standen im Zeichen der Romantik. Webers „Freischütz", Marschners „Hans Heiling" und Pfitzners „Armer Heinrich" waren hier die musikalischen Höhepunkte. Die Festaufführung des „Freischütz" war das Ergebnis eines vorbildlichen Zusammengreifens von Inszene, bühnentechnischer Leistung und musikalischer Gestaltung. In der echt volksmäßig empfundenen Anlage des Gesamtbühnenbildes leistete die geschliffene Regiekunst Dr. Maurachs wieder Überzeugendes. Heinz Gretes von aller Schablone ferne Bühnenbildkunst schuf vor allem in den heiteren Naturbildern phantasievolles Leben. Bernhard Conz gestaltete die Webersche Musik mit echt romantischer Weite des Ausschwingens aus, ohne auf die starken Akzente und Kontraste zu verzichten. Die Besetzung war bis in die kleinen Rollen sorgsamst abgewogen. Fritz Wolf als Max, Heinz Prybit als Kaspar, Trude Eipperle (Agathe) und Annelies Schaefer (Ännchen) gaben den Hauptrollen darstellerisches und stimmliches Format. Ihre ersten Höhepunkte erreichte die Festspielwoche mit Marschners „Hans Heiling" und Pfitzners „Armen Heinrich". Pfitzner dirigierte. Aus seinem geradezu fanatischen „Dienst am Werk", dem jede Pose der Selbstgefälligkeit fremd ist, erwuchs den beiden Werken eine Nachwirkung von einer seltenen Stärke des Erlebnisses. Die Aufführung des „Hans Heiling" war von einer einzigartigen Harmonie zwischen szenischem und musikalischem Ablauf getragen. Ohne jede erzwungene Modernisierung, ganz aus dem Geiste der Altväterromantik heraus lebten die farbigen Bühnenbilder, die H. Grete entworfen hatte. Die Musik gestaltete Pfitzner mit einer eindringlichen Klarheit der Linien, die selbst den von kapellmeisterlicher Routine diktierten Partien wieder auf die Beine half. Vorbildlich auch hier die Rollenbesetzung. Prachtvoll im Ton und edel in der Geste war Josef Hermann in der Titelrolle. Für die naive, lebensfrohe Lyrik des Liebespaares fanden Annelies Schaefer und Julius Brombacher Spiel und Ton von einer herzerfrischenden Natürlichkeit. Die Aufführung fand begeisterte Aufnahme. Mit der Festaufführung des „Armen Heinrich" gab unsere Oper zweifellos das eindrucksvollste Zeugnis ihrer Leistungsfähigkeit. Der Erfolg des Werkes, der an dem üblichen Theatererfolg kaum gemessen werden kann, ist zu einem bestimmenden Teil den hervorragenden Leistungen der Solisten zu danken. Als Agnes überraschte wieder A. Schaefer durch die natürliche Beseeltheit ihres Spiels und Gesangs. In der Titelrolle fesselte Fritz Wolf durch eine vornehme Leidenschaftlichkeit der Darstellung. Ein Erlebnis von bezwingender Tiefe und Innerlichkeit.

Mit einer glanzvollen Aufführung des „Fidelio" fand die Festspielwoche einen würdigen Abschluß. Die Leitung hatte Alfons Dressel, dessen impulsives Musiziertemperament das hervorragende Theaterorchester zu einer hinreißenden Intensität und Klangschönheit begeisterte. Zwei Gäste von Ruf sicherten dieser Festaufführung eine besondere Zugkraft: Anny Konetzny als Leonore und Paul Bender als Rocco. Einheimische Kräfte ergänzten das solistische Ensemble mit Leistungen, die sich daneben durchaus behaupten konnten:

Trude Eipperle, eine Jugendlich-Dramatische nicht alltäglichen Formats (als Marcelline), Josef Hermann, ein Pizarro von finsterer Dämonie und Henderik Drost mit einem stimmlich wie darstellerisch vornehm durchformten Florestan. Die szenische Neugestaltung ging noch auf Rudolf Hartmann zurück. Er hat nicht nur jenen Werkfremden Geist der Kleinbürgerlichkeit aus dem Werk Beethovens gebannt, sondern vor allem die Bedeutung der Chöre unterstrichen, indem er sie auch in einen szenisch wirksamen Rahmen gestellt hatte. Heinz Grete unterstützte ihn in seinen Intensionen mit großzügig angelegten Bühnenbildern.

Natürlich kam im Rahmen der Festwoche auch die leichtgeschürzte Muse zu ihrem Recht: die „Fledermaus" in der prächtigen Inszenierung Hartmanns und der „Zigeunerbaron". Unser Operettenensemble (Lola Grahl, Karl Mikorey, Elsa Balster und Karl Schulz) war, wie immer, in bester Form und lieferte ein Spiel von beglückender Heiterkeit. Einen Sondererfolg holte sich wieder Hans Helken für seine phantasievollen choreographischen Leistungen. Die „Fledermaus"-Aufführung gewann durch die Anwesenheit des Führers ein besonders festliches Gepräge. Das künstlerische Fazit der Festspielwoche darf somit als hochbefriedigend bezeichnet werden, so daß zu erwarten ist, daß die Festspiele auch in den Folgejahren weitergeführt werden.

An Neuheiten ist in dieser Spielzeit noch Robert Hegers „Bettler Namenlos" zu buchen, ein Publikumserfolg wie er einer zeitgenössischen Oper schon seit langem nicht mehr beschieden war. Dem weniger dramatischen als epischen Grundzug der Handlung — das Schicksal des Odysseus als Symbol ewiger Heimatsehnsucht — entspricht auch die Anlage der Partitur. Bernhard Conz war der schwierigen Partitur ein überlegener Sachwalter. Ein Opernerlebnis von beglückendem Reiz war die Neueinstudierung von Mozarts „Titus" in der Bearbeitung des Frankfurters Willy Meckbach. Die Neuerweckung dieses Stiefkindes Mozarts war mehr als ein bloßes historisches Experiment. Der Versuch Meckbachs, das Werk ohne Veränderung der Grundlagen und des Gangs der Handlung für das Theater zu bearbeiten, darf durchaus als gelungen bezeichnet werden. Lediglich einige Rezitative wurden gestrichen. Die Probleme, die diese Festoper — die ja mehr als ein dramatisches Gleichnis, als Moralität gedichtet und komponiert wurde — sind enorm. Die Nürnberger Aufführung verzichtete auf die große klassische Linie, sondern wählte, dem intimen Grundzug der Musik folgend, den kleinen Rahmen des Rokokotheaters. Unser Schauspielhaus zeigte sich hierfür wie geschaffen. Die Bühnenbilder Heinz Gretes waren — ohne in die leidige Dedutenspielerei zu verfallen — prachtvoll gelockert. Alfons Dressel ließ die an musikalischen Feinheiten überreiche Partitur mit kammermusikalischer Souplesse vor den begeisterten Hörern erstehen.

Willy Spilling.

Rostock: An Erstaufführungen brachte die Spielzeit 1936/37 Siegfried Anheißers „Don Giovanni"-Neufassung und Wagner-Régenys „Günstling" unter Adolf Wach, sowie Rossini-Röhrs „Angelina" unter Karl Reise. Nach Proben traditioneller Wagnerpflege („Lohengrin" und „Meistersinger") und „Oberon" erwiesen sich besonders „Carmen", „Tosca" und „Maskenball" als besonders eindrucksvoll. Die Regie R. H. Waldburgs und prächtige Einzelleistungen Jost Berkmanns als Don Jose, der Koloratursängerin Hildegard Hagemeister in „Angelina" und Margarete Wallas als Eva blieben in besonders günstiger Erinnerung. Die Spieloper war mit „Zar und Zimermann", „Waffenschmied" und „Postillon" vertreten. Gab es zu Weihnachten eine stimmungsvolle „Hänsel und Gretel"-Aufführung, so wurde die treue Theatergemeinde mit einem liebenswürdigen Naturerlebnis, dem von Waldburg bearbeiteten „Zigeunerbaron" auf dem schönen und einzigen Festspielplatz Mecklenburgs zu Rostock, entlassen. Das Hocherlebnis der Spielzeit war freilich das Gastspiel der Mailänder Scala unter Maestro Arturo Lucon mit „Rigoletto" und „Barbier von Sevilla".

Erich Schenk.

Stuttgart: In der zweiten Hälfte der Spielzeit 1936/37 machte sich das Fehlen einer starken einheitlichen Leitung durch den Ausfall von Prof. Carl Leonhardt und die Abberufung des Generalintendanten Prof. Otto Krauß nach Düsseldorf bemerkbar. Versprechungen des Spielplans konnten nur teilweise eingehalten werden. Die letzte Tat von Prof. Krauß war die glänzende Neuinszenierung von Aida, die der für die nächste Spielzeit nerverpflichtete Generalmusikdirektor Herbert Albert musikalisch betreute. Bestes Niveau hatte die Neueinstudierung von Max v. Schillings „Mona Lisa". Für die erste nationalrussische Oper Michael Glinkas „Das Leben für den Zaren" setzte sich Richard Kraus ein. Überragend die Gestaltung der Hauptrolle durch Max Roth. Mit Puccinis „Manon Lescaut" unter der Leitung von Richard Kraus mit Paula Kapper und Ludwig Suthaus als vorzüglichen Darstellern der Hauptrollen fand die Reihe der Neuinszenierungen und Neueinstudierungen ihren Abschluß.

Willy Fröhlich.

Wiesbaden: Ein Rückblick auf die abgelaufene Spielzeit vergegenwärtigt noch einmal die rege künstlerische Tätigkeit im Deutschen Theater, der eine ansehnliche Reihe positiver Ergebnisse in Gestalt erfolgreicher Erstaufführungen und erwünschter Neueinstudierungen zu bestätigen ist. Mit einer feingeschliffenen Einstudierung des Mozartschen „Don Juan" führte sich Generalmusikdirektor Karl Fischer als Nachfolger Elmendorffs verheißungsvoll in das Wiesbadener Musikleben ein, indem das Sängerensemble mit Ewald Böhmer als überragendem Vertreter der Titelrolle und das Orchester, obwohl dem Mozartstil etwas entwöhnt, seinen werkgetreuen Absichten mit Hingabe und Einsatz achtunggebietenden Könnens folgten. Um das hinsichtlich der Mozartpflege Versäumte nachzuholen, ließ man einige Zeit später einer Neuinszenierung der „Entführung aus dem Serail" erlesene Sorgfalt angedeihen. Dr. Richard Tanner dirigierte mit Feingefühl und Beschwingtheit die heitere Musik, der Lotte Fischbach (Constanze), Erna Maria Müller (Blondchen), Julius Katona (Belmonte), Max Oßwald (Pedrillo) und Viktor Hospach (Osmin) mit bester Spiellaune mozartwürdigen stimmlichen Ausdruck verliehen.

Die Erstaufführungen dieser Saison registrierend, muß man auf die erstaunliche Tatsache hinweisen, daß Tschaikowskys musikblütige Oper „Eugen Onegin", deren dramatische Schwächen allerdings nicht zu übersehen sind, erst kürzlich auch auf der Wiesbadener Bühne erschien. Diese Ausgrabung war das Verdienst Karl Fischers, der seine Initiative außerdem auf Hans Pfitzners bislang hier unbekanntes Musikdrama „Der arme Heinrich" richtete und das Erlösungswunder am ersten Tage der Mai-Festspielwoche mit spürbarer Einfühlung in die herbe, versonnene Tonsprache höchst eindringlich gestaltete. Thomas Salcher verkörperte den tristanverwandten siechen Helden mit überzeugender darstellerischer und stimmlicher Kraft, während Daga Söderqvist als Agnes die rührende Mädchengestalt durch ausdrucksvolle Milde, silbernen Höhenglanz und makellose Reinheit der Stimme adelte. Die dritte ebenfalls von Fischer musikalisch betreute Opernneuheit war „Taras Bulba" von Ernst Richter. Der Dresdener Komponist errang einen durch verschiedene Wiederholungen seines Werkes erhärteten Achtungserfolg, an dem die Träger der Hauptrollen, vor allen Adolf Harbich als Hetmann, nicht unwesentlich beteiligt waren.

Durch eine Neuinszenierung der „Elektra" kam nach längerer Zeit Richard Strauß mit sinnfälliger Offenbarung seines opernschaffenden Genies wieder einmal zu bester Geltung, da Berta Obholzer der Titelpartie hinreißende Macht des Gesanges und unerhörte Konzentration des Spiels zu widmen und Karl Fischer den gewaltigen Klangstrom aus dem Orchesterraum mit überlegener Stabführung zu bändigen wußte. Richard Wagner, der durch zwei geschlossene „Ring"-Aufführungen sowie durch Parsifal-, Meistersinger-, Tannhäuser- und Lohengrin-Vorstellungen im Spielplane hinreichende Berücksichtigung fand, wurde anläßlich seines Todestages durch eine neue Bühnengestaltung von „Tristan und Isolde" besonders geehrt. Die meisterliche Regie Hanns Fridericis und die einprägsamen Bühnenbilder Lothar Schenck-von Trapps gaben dieser und allen vorher erwähnten Neuinszenierungen die treffende bildkräftige Note. Wolf-Ferraris bühnenwirksame Oper „Der Schmuck der Madonna" beschloß unter Hans Springers geschickter Regie die Reihe der von dem Generalmusikdirektor vorzüglich geleiteten Neueinstudierungen und gab der temperamentvollen Helena Braun die Möglichkeit, in einer der Carmen ähnlichen Rolle zu glänzen. „Martha", „La Traviata", „Hänsel und Gretel", „Die toten Augen" und zuletzt Donizettis „Liebestrank" hatten in Staatskapellmeister Dr. Ernst Zulauf einen gewissenhaft vorbereitenden und mit künstlerischem Geschmack waltenden musikalischen Führer. Prominente Sänger und Sängerinnen wie Baklanoff, Roswaenge Bockelmann, Hüsch, Rehkemper, Hann, Maria Cebotari und Tiana Lemnitz gaben begeistert aufgenommene Gastspiele und führten die Vorstellungen der Mai-Woche auf Festspielhöhe.

Mit prunkvoll ausgestatteten Aufführungen des „Opernball" von Heuberger und der „Nacht in Venedig" von Strauß feierte die Wiener Operette wahre Triumphe. Aber auch „Adrienne", „Marietta", „Die blaue Mazur" und „Die Geisha" übten große Anziehungskraft aus dank der vortrefflichen Leistungen unseres Operettenensembles, dem Marga Mayer, Lilly Sedina, Otto Scheidl und Arno Aßmann als erste Kräfte angehören.

Gerhard Weckerling.

Budapest: Als Uraufführungen im Königlichen Opernhaus kamen heraus: „Der Liebesbrief", lustige Oper in einem Akt und zwei Bildern, Text von Johann Fóthy, Musik von Franz Graf Esterházy, und „Lysistrata", Tanzspiel in einem Akt nach dem Lustspiel von Aristophanes, Musik von Ladislaus Lajtha. Die Handlung des ersten Stückes ist eine harmlosreizende; in gutklingende Verse gefaßte Märchengeschichte. Also eine ganz gute, wenn man die Räubergeschichten-Texte der bekanntesten Opern betrachtet, sogar eine sehr gute Unterlage für

Musik. Was macht nun die Musik daraus? Man bedenke, was aus Hänsel und Gretel von Humperdinck „gemacht" wurde. Doch soll man nicht so anspruchsvoll sein. Es würde vollauf genügen, die graziöse, märchenhaft-humorvolle Handlung in diesen Eigenschaften zu unterstützen, die durch Musik in gesteigertem Maße vollkommen zur Geltung zu bringen. Doch vollbringt die Musik gerade das Gegenteil. Sie lastet auf der Handlung, wird stellenweise höchst dramatisch, manchmal sogar veristisch, sie unterstreicht die humorvollen Stellen zu plump und tut dies alles auf den breitgetretenen Pfaden des Althergebrachten, in einer konventionell wohlklingenden, üppig instrumentierten, dickflüssigen Tonsprache.
Die Handlung des Tanzspiels „Lysistrata" ist das ewigjunge mythologische Lustspiel von Aristophanes, diesmals als Tanzbuch bearbeitet. Als Sprechrolle ein paar schöngeformte Verse der alles versöhnenden Nacht, von L. Aprili. Also eine ebenfalls ausgezeichnete Unterlage. Die Musik von L. Lajtha ist in ihrer tänzerisch-prägnanten, rhythmisch prickelnden Atmosphäre, in ihrer modernen, des öfteren ulkigen Polyphonie und in ihrer durch die exakte Struktur immer durchleuchtenden burlesken Grazie dem mythologischen Lustspiel vollauf ebenbürtig. Die Musik wird nie sentimental, nicht einmal gefühlvoll (denn dies wird ja auch verulkt), doch berührt sie manchmal, wie in der Nacht- und Opferszene, mit kundig archaistischem Gefühl das Komisch-Mystische. Für das mythologische Lustspiel kann man sich keine bessere, sogar fast keine andere Musik vorstellen.
Die erstklassige Mitarbeit sämtlicher Darsteller und Hilfskräfte sicherte sowohl der lustigen Oper wie dem Tanzspiel eine lebhaft anerkannte ausgezeichnete Aufführung.

E. J. Kerntler.

Konzert

Köln: Das musikalische Gesicht Kölns als der Kunstmetropole des Westens wird von vielen Strömungen und Elementen gezeichnet, die im Gesamtüberblick eine große Regsamkeit auf allen Gebieten ergeben, die aber vielleicht im eizelnen zu einer noch fruchtbareren Auswirkung — mit der z. B. eine weit stärkere Aktivierung des Hörerkreises selbst in nahe Verbindung zu bringen wäre — eine gewisse Straffung auf die Dauer doch noch als wünschenswert erscheinen lassen. So kommt es immer noch zu Terminüberschneidungen bei größeren Veranstaltungen, die weder für die Ausführenden noch für die Hörer günstig sein können, oder es drängen sich oft genug auch wichtigste Ereignisse in Oper und Städtischem Konzert so, daß in diesen Fällen außergewöhnliche Anforderungen nicht nur an die Aufnahmefähigkeit der Besucherschaft gestellt werden, sondern vor allem auch an die Mitglieder des Städtischen Orchesters, das Opern- und Konzertorchester in einem ist. Und weiter wird im Sinne einer ganz planvoll betriebenen Musikpflege der engste Kontakt innerhalb der ausübenden Künstlerkreise erst aus dem Vielerlei ein Viel und aus dem losen Nebeneinander ein geschlossenes Nach- oder Miteinander schaffen können.
An der Spitze der repräsentativen Orchesterkonzerte stehen nach wie vor die Gürzenichkonzerte der Konzertgesellschaft Köln, die in dieser Saison wieder auf 10 erhöht wurden und nach einigen Jahren des Gastdirigententums in der Hand von Generalmusikdirektor Eugen Papst eine Einheitlichkeit der Ausführung erhalten konnten. Das Programm bewegte sich vorwiegend im klassischen Musiziergut von Bach, Händel bis zu Brahms, Bruckner und Reger, berücksichtigte von lebenden Komponisten Strauß (Orchestergesänge, gesungen von Viorica Ursuleac), Pfitzner (Cello-Konzert mit dem hochbegabten Ludwig Hölscher), Weismann (Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum), Graener (Uraufführung des melodiösen Violinkonzerts durch Wilhelm Stross) als Vertreter der älteren Generation; ferner Jarnach (Musik mit Mozart) und aus der Reihe der Jüngeren: Bodart (Serenade), Höller (mit dem interessanten Cembalo-Konzert, das der Kölner Karl Hermann Pillney interpretierte) und David (mit der satztechnisch fesselnden Partita). Für die chorischen Aufgaben stand neben dem Gürzenichchor auch der Kölner Männer-Gesangverein zur Verfügung, da durch die in Eugen Papst als Städtischem Generalmusikdirektor und Dirigenten des Kölner Männer-Gesangvereins bestehende Personalunion eine raschvollzogene künstlerische Zusammenarbeit beider Chöre herbeigeführt war. Papsts chorerzieherische Qualitäten, die ihn als Leiter des Kölner M. G. V. ein Jahr vorher schon in Köln heimisch werden ließen, erlebten in diesen Konzerten erneut ihre Bestätigung; als Orchesterdirigent erwies er sich von einer Exaktheit des Ausarbeitens, die wesentlich der technischen Geschliffenheit zugute kam.
An prominenten ausländischen bzw. auswärtigen Orchestern gastierten zunächst die Londoner Philharmoniker unter Beecham und — im April dieses Jahres — das Ungarische Philharmonische Orchester unter Dohnányi in Köln. In einem Konzert der Berliner Philharmoniker vermochte vor allem eine zu höchster innerer Steigerung geführte Bruckner-Interpretation für Wilhelm Furt-

wänglers enge Verbundenheit zur romantischen Klangwelt Zeugnis abzulegen. Das NS.-Reichs-Sinfonie-Orchester, das voriges Jahr auf Einladung der NS.-Kulturgemeinde unter seinem Leiter Franz Adam bereits einmal in Köln weilte, beschloß seine vom Amt „Feierabend" in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" veranstaltete 14tägige Gau-Reise mit einem lebhaft begrüßten Konzert in der Messehalle, das Generalmusikdirektor Fritz Zaun (von der Kölner Oper) als Gast (mit Werken von Weber, Reger, Wagner, Liszt) übertragen war, und das zu einem bedeutenden Erfolge wurde.

Als Abonnementskonzerte beherrschten die von der Westdeutschen Konzertdirektion seit Jahren durchgeführten Meisterkonzerte ein bestimmtes künstlerisches Feld. Sie zollen in erster Linie der Individualität des Künstlers ihren Tribut, und das Programm richtet sich daher zumeist nach deren spezieller Neigung aus und reitet leicht Steckenpferde, aber leider ohne besondere Berücksichtigung ernhafter zeitgenössischer Musik. Erfreulich bleibt für den Konzertbesucher, der im Laufe der Veranstaltungsreihe getroffene Ausgleich zwischen vorwiegend technischen Begabungen (Erna Sack, Guila Bustabo, Vasa Prihoda) und solchen, die aus tiefster musikalischer Erkenntnis gestalten (wie beispielsweise Schlusnus, die Giannini und Cortot, um nur einige von ihnen zu nennen).

Ehe nun im Folgenden von den weiteren Kammermusikabenden in Köln gesprochen werden soll, möge hier vorerst der Konzertaufbautätigkeit der NS.-Kulturgemeinde gedacht sein, die sich Orchester- und Kammermusikaufgaben gleicherweise annahm. Aus den Veranstaltungen des Ortsverbandes Köln-Stadt sei besonders eine Morgenfeier mit einem vom Professor Bücken neu aufgefundenen Jugendwerk, einem Klaviertrio, von Brahms, einer selten gespielten Hornsonate von Beethoven, vergessenen Werken des Frühromantikers Burgmüller und Kompositionen des Kölner Komponisten Ernst Heuser herausgegriffen, außerdem ein Orchesterkonzert erwähnt, das mit Beethovens Musik zu den „Ruinen von Athen" und der „Schlacht bei Vittoria" schon für manche Berufsmusiker unbekanntes Land begehen mochte. Weitere Veranstaltungen galten in Verbindung mit der Nordischen Gesellschaft Nordischer Musik und in Arbeitsgemeinschaft mit der Hochschule für Musik, die auch bei den schon oben erwähnten Konzerten in die Tat umgesetzt war, einer Geburtstagsehrung der Kölner Komponisten und Professoren der Hochschule Unger und Siegl; ein heiterer Abend „Musik und Tanz" trug der Karnevalsfreudigkeit der Kölner Rechnung. Der Ortsverband Köln-Stadt rechtsrheinisch betreute regelmäßig alle rechtsrheinischen Vororte mit literarisch-musikalischen Abenden, hatte mit Orchesterkonzerten in der Stadthalle Mülheim, zu denen das Bonner Städtische Orchester unter der Leitung des jungen, begabten Kölner Dirigenten Heribert Weyers verpflichtet war, eine außergewöhnliche Zugkraft auf die Bevölkerung ausgeübt. Überdies ergab sich mit den Männerchören der rechtsrheinischen Bezirksgruppen des D. S. B. ein ersprießliches Zusammenkonzertieren.

Eine feste Hörergemeinde haben das Prisca-Quartett und das Kölner Streich-Quartett sich durch ihre jahrelang zielvoll durchgeführten Kammermusikzyklen geschaffen. Priscas widmen sich mit Vorliebe klassischer Musik, das Kölner Streich-Quartett gibt seinen Abenden gern ein kammerorchesterartiges Gepräge, beide schenkten sie aber auch ihre Aufmerksamkeit zeitgenössischen Werken. Lebhafte Tätigkeit entfalteten außerdem das Ottersbach-Trio (nach dem führenden Pianisten benannt, der im vorigen Jahre Beethovens sämtliche Klavier-Sonaten spielte), die Literarisch-Musikalsiche Gesellschaft, eine Betreuerin des musikalischen Nachwuchses, die Gedok, das Collegium musicum der Universität, (u. a. mit offenen Orgelabenden), der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen (Vorträge und Konzerte), die Bücherstube am Dom (mit zum Teil allerdings überfremdeten Vortragsfolgen) und die erst jüngst neu dazu getretene „Gilde", eine Vereinigung von jungen Wissenschaftlern, Politikern und Künstlern (von Jungvolkführer Bornemann gegründet) — alle mit ihren Abenden in regelmäßiger Zeitfolge. Eine gleich starke wissenschaftliche wie musikalisch-praktisch interessierende Bereicherung weiß das Petrarca-Haus (Deutsch-Italienisches Kultur-Institut) den Kölnern zu geben und ihnen anerkannte Solisten Italiens vorzustellen. Neben dem Bach-Verein (Leitung Prof. Michael Schneider), der mit einigen sehr wertvollen Abenden an die Öffentlichkeit trat, dem Kammer-Orchester Schröder, dem Kölner Kammer-Sinfonie-Orchester (Leitung E. Kraack), der Musikanten-Gilde mit ihrem besonderen Verdienst um alte Musik bleibt dann noch die immer mehr in die aktive Teilnahme am Konzertleben vorstoßende Hochschule für Musik zu nennen. Verschiedene Solisten-Abende, die sich mit Namen und Struktur in den Städten von Rang erfahrungsgemäß wiederholen, näher zu erwähnen, erübrigt sich wohl an dieser Stelle. Von dem Bestreben weitgesteckten Ausmaßes waren ein Militär-Großkonzert in der Messehalle, verschiedene Großveranstaltungen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", Konzerte in den Untergliederungen der Partei, die in dem erst kürzlich gegründeten Orchester der Volksbildungsstätte ein neues In-

strument zur Verfügung hat, und das Offene Singen der HJ. getragen. Leonie Hähner.

Landau (Pfalz): Das auf das Winterhalbjahr beschränkte Musikleben der Grenzstadt hat bezüglich der Orchesterkonzerte im Vergleich zu früheren Jahren eine starke Einschränkung erfahren, da das saarpfälzische Landes-Sinfonieorchester nunmehr auch am Reichssender Saarbrücken stark beschäftigt ist. Unter Leitung des G. M. D. Prof. Ernst Boehe brachte das vortreffliche Orchester in drei „Feierstunden" (so heißen jetzt die bisherigen Sinfoniekonzerte) beste Kunst von Mozart bis zu den schaffenden Tonsetzern unserer Zeit in ausgezeichneter Wiedergabe. Höhepunkt war ein einzigartiger Beethoven-Abend mit Prof. Wührer-Kiel (8. Sinfonie, G-Dur-Konzert) und mit der Chorfantasie (gesungen vom „Musikverein") prachtvoll abgeschlossen. In den beiden anderen Feierstunden waren Mozart und Schubert Leitsterne frohgemuten Musizierens und Singens. Mit Orchesterwerken kamen auch Paul Graener und Sigfr. Walter Müller zu Wort.
Das Reichssinfonieorchester hatte den Musikwinter mit einem festlich-heiteren und volkstümlichen Abend eingeleitet. Höchst bedeutungsvoll für die Musikverbundenheit des gesamten Musiklebens ist der starke Einbau des Chorsingens. Ein außerordentliches Konzert im Rahmen der Gaukulturwoche vermittelte neben Orchesterwerken von Beethoven und Brahms Fr. Philipps „Kriegslieder" und Spittas große Kantate „Deutsches Bekenntnis". Hier, wie auch in der frühlingsnahen und -festlichen Aufführung der „Jahreszeiten" stellten sich wiederum alle Chöre der Stadt dem „Musikverein" (Leitung Phil. Mohler) kulturfreudig und kameradschaftlich zur Seite. Der gemischte Chor des Musikvereins vermittelte weiterhin in einem eignen Chor- und Liederabend (mit Paul Bender) einen reichen Ausschnitt aus dem Gebiet der deutschen Romantik. Der neu aufstrebende Chor setzt seine Tätigkeit auch über den Sommer fort, u. a. mit stimmungsvollen Abendmusiken im Freien.
Die Städtische Volksmusikschule mit ihren Singchören und die Sing- und Spielscharen der Hitlerjugend (alle unter M. D. Hans Knörlein) setzten sich mit bestem Gelingen für ein neues Gemeinschaftsmusizieren ein, nicht nur in einem festlichen Kantatenabend zum Abschluß des Kreisappells der NSDAP. (mit neuen Werken von Haydn, Baumann und Zölch), sondern auch in völkischen Feier- und Gedenkstunden mannigfacher Art.
Im musikalischen Theater, das (wie alles örtliche Bühnengeschehen) auf Gastspiele aus Karlsruhe, Mannheim und Kaiserslautern (Pfalzoper) angewiesen ist, wurde der heitere Grundton stark bevorzugt. Neben der „Walküre" (als Ersatz für den abgesagten „Tristan") waren „Rosenkavalier" und Wolf-Ferraris „Campiello" in recht bedeutsamen Aufführungen zu hören.
Alexander Franck.

Leipzig: Mit Rücksicht auf die im Mai veranstalteten „Leipziger Musiktage" hatte man diesmal die alljährlich vom Kulturamt der Stadt durchgeführte Bachfeier auf eine Aufführung von Bachs h-Moll-Messe in der Thomaskirche beschränkt. Unter Günther Ramins stilkundiger und überlegener Leitung lebt die beste Leipziger Bachtradition fort, die von ihm in verantwortungsbewußter und sorgfältigster künstlerischer Arbeit auf der Höhe gehalten und bereichert wird. Mit den chorischen Mitteln des durch den Leipziger Lehrer-Gesangverein verstärkten Gewandhauschores und dem instrumentalen Apparat des Gewandhausorchesters mit seinen ausgezeichneten Solisten brachte er das erhabene Werk zu eindrucksgewaltiger Wirkung.
Im Gohliser Schloßpark, der jetzt durch den Ausbau der beiden Seitenflügel eine wundervoll abgeschlossene äußere Form erhalten hat, haben mit Eintritt der warmen Jahreszeit wieder die von der NS.-Kulturgemeinde veranstalteten Freiluft-Abendmusiken begonnen, die sich eines starken Besuchs erfreuen. Neben dem ständigen Leipziger Kammerorchester unter Sigfrid Walter Müller wirkte auch einige Male das Gewandhausorchester unter Hermann Abendroth und Paul Schmitz, einmal auch das Konservatoriumsorchester unter Walther Davisson mit, vokale Abwechselung wurde geboten durch die Universitätskantorei unter Friedrich Rabenschlag und den Konservatoriumschor unter Johann Nepomuk David.
Ein Konzert, das die Italienische Dante-Gesellschaft im Verein mit dem Reichssender Leipzig im Gewandhaus veranstaltete, vermittelte die Bekanntschaft mit alter und neuerer italienischer Musik. Die letztere war vertreten durch die Werke von Giuseppe Martucci, Lodovico Rocca, Giuseppe Mulé, Respighi und bot einen interessanten Querschnitt durch das zeitgenössische italienische Musikschaffen. Der Gastdirigent Armando La Rosa Parodi (Turin), der mit einer „Huldigung an Vivaldi" ein Werk aus eigner Feder beigesteuert hatte, zeigte sich an der Spitze des Leipziger Sinfonieorchesters als ein Orchesterleiter von höchsten künstlerischen Graden, die mitwirkende Sängerin Magda Olivero von der Königlichen Oper in

Rom entzückte durch einen Sopran von staunenswerter Schönheit und Geschmeidigkeit sowie durch ein hinreißendes Temperament des Vortrags.

Wilhelm Jung.

Magdeburg: Die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters, unter Leitung von Generalmusikdirektor Erich Böhlke, standen wieder im Mittelpunkt des Musiklebens. Sie setzten die planvoll gestaltete Übersicht über die klassische und romantische Literatur erfolgreich fort und vermittelten die Bekanntschaft und die Wiederbegegnung mit großen Solisten. Von 1933 bis 37 ist da ein stattliches Pensum erledigt worden, von Bach bis Richard Strauß. Brahms wurde besonders gepflegt, Reger kam ein paarmal gewichtig zu Wort. Tschaikowsky gehörte des Dirigenten besondere Liebe. Borodin, Dvorak, Sibelius zeigten, daß Bedacht genommen war auf Mischung deutscher und außerdeutscher Meister. Nur die Schöpfungen der lebenden jungen und jüngsten Tondichter kamen, wie der Blick auf die zurückliegenden Jahre zeigt, nicht so gut weg. Immerhin ist Rudi Stephan, den wir, auch wenn er im Weltkrieg blieb, noch zu unserer Generation rechnen müssen, herausgestellt worden. Hermann Unger und ein Stück des Magdeburger Cellisten Koscielny, dazu drei mehr lokale Gelegenheitsaufführungen unterbrachen die Reihe der großen bekannten Namen. Und schließlich ist Richard Strauß mit Hingebung gepflegt worden. Das Städtische Orchester, das zuletzt beim Bachfest sein Können hat im hellsten Lichte zeigen können, ist in seinen Leistungen einer Großstadt würdig, die sich um die Vervollkommnung ihrer Kultur tatkräftig müht.

Von den Chorvereinigungen Magdeburgs hat der Reblingsche Gesangverein unter Kirchenmusikdirektor Bernhard Henking mit einer hinreißend großartigen Aufführung der Matthäus-Passion einen seiner unvergeßlichen Abende geschaffen. Der Städtische Chor unter Böhlke, der seit einigen Jahren auch der Kirchenmusik dient, brachte Mozarts Requiem würdig zum Klingen. Der Magdeburger Lehrergesangverein mit Frauenchor (Dirigent Helmut Reinisch) setzt sich, ebenso wie der Magdeburger Männergesangverein 08 (Leitung Dr. Walter Rabl) dankenswerterweise mit Können für das Schaffen der Lebenden ein. Der M. M. 08 darf geradezu als ein Pionier für moderne Chorkompositionen gelten. — In Martin Jansens Magdeburger Madrigalchor und in Bernhard Henkings Magdeburger Domchor besitzt die Stadt zwei Singvereinigungen, denen schon wiederholt auf Auslandsreisen bestätigt worden ist, daß sie zu den besten deutschen Chören gehören. Selbstverständlich gaben ihre Abende wichtige Farben in das Konzertleben.

Zwei Gastspielabende der Berliner Philharmoniker unter Abendroth und Raabe setzten die alte Tradition des Kaufmännischen Vereines fort, der seit vielen Jahren weltberühmte Kapellen zu Gast bittet und damit auch denen Gelegenheit verschafft, Spitzenleistungen zu hören, die sich eine Reise nach Berlin nicht leisten können.

Die Kammermusikgemeinde gewann durch Verpflichtung berühmter Quartette wiederum neue Anhänger. Daß in Magdeburg selbst ein vom Städtischen Konzertmeister Otto Kobin geführtes Quartett besteht, ist für die heimische Musikpflege sehr wichtig. Neuerdings erfreut sich auch das im Auftrage von KdF. volkstümliche Serenaden und kleine Orchester-Konzerte unter Hinzuziehung von Bläsern veranstaltende Kade-Quartett immer regeren Zulaufs. Diese Künstler geben im Kreuzgang des Klosters U. L. Frauen oder in der Aula Abende, „im Stile des Rokoko" usw., mit flackernden Lichtern und ein bißchen äußerlich theatralischer Einkleidung, und es stellt sich heraus, daß die kammermusikaler Klänge ungewohnten Hörer, wenn ihre Augen auch etwas zu tun haben, um so lieber kommen.

Günter Schab.

Nürnberg: Das Nürnberger Musikleben hatte in den Berichtmonaten eine Breite und Vielgestaltigkeit angenommen, vor der der Chronist schier die Waffen strecken möchte. Aus der Fülle der Ereignisse hoben sich die Philharmonischen Konzerte auch in diesem Jahre besonders heraus. Alfons Dressel erwies sich in den drei letzten Abenden (Bruckners 5. Sinfonie in der Originalfassung, Regers „Hillervariationen" u. a.) als großzügiger, impulsiver Gestalter, der das ausgezeichnete städtische Orchester zu einem Klangkörper von seltener klanglicher und technischer Geschliffenheit emporgeschult hat. Georg Kulenkampff, Gerda Nette und Johanna Egli waren an diesen Abenden die gefeierten Solisten. Eine Feststellung: Das Gegenwartsschaffen fand — wenn wir von Werner Trenkners „Orchesterpartita" und Carl Rorichs liebenswert witzvoller „Ouvertüre zu Schillers Turandot", zwei Werke die stark dem Regerschen Orchesterstil verhaftet sind, absehen — im diesjährigen Zyklus eine beschämend geringe Berücksichtigung. Der Privatmusikverein war hier aktiver. Ein Kammerorchesterkonzert brachte Werke des bekannten fränkischen Komponisten Karl Höller in aufschlußreicher Gegenüberstellung mit barocken Werken. Seine „Kammermusik für Cembalo und sechs Soloinstrumente" und sein „Concertino" für Klavier, Violine, Bratsche und Kammerorchester sind über das Formale hinaus der Kunst der Vorklassik verbunden. Li Stadelmann (Cembalo), Sophie

Hoepfel (Sopran) und Walter Kunkel (Viola d'amore und Bratsche) und einheimische Künstler gaben diesem Abend beachtliches Niveau. An den übrigen Abenden bescherten uns das Stroß-Quartett (Regers Fis-Moll-Quartett und Dvoraks Klavierquintett), das Strubquartett (Beethovens Op. 131) und die Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker ungewöhnliche kammermusikalische Erlebnisse. Die NS.-Kulturgemeinde und der Konzertverein Nürnberg (Esche-Chor) hatten ihre zugkräftige Veranstaltungsreihe mit zwei Liederabenden (Marcell Wittrich und Erna Berger) erfolgreich fortgesetzt.

Das unter Willy Böhms Leitung stehende NS.-Frankenorchester wächst immer mehr zu einem Instrument heran, mit dem sich auch große Aufgaben bewältigen lassen. Die Symphonik Beethovens, Brahms' und Bruckners stand im Vordergrunde, aber auch das zeitgenössische Schaffen (Graener, Rorich und Scharrer) wurde nach Kräften berücksichtigt. Als Gastdirigenten wirkten in diesen Konzerten Karl Demmer, ein reifer Gestalter und ausgezeichneter Orchestererzieher, und Wilhelm Brückner-Rüggeberg, ein begabter, von jugendlichem Draufgängertum erfüllter Dirigent, der sein Ziel (Beethovens 7. und 8. Sinfonie) wohl noch zu hoch gesteckt hatte. Maria Neuß (Berlin), Sylvia Kind (Zürich), Hugo Steurer (München) und Hildegard Dürrbeck (Nürnberg) wiesen sich in diesen Konzerten als talentvolle Vertreter ihres Instruments aus. Sehr vorteilhaft trat in den letzten Monaten auch der Lehrergesangverein (Leitung: Karl Demmer) in Erscheinung. Wir danken ihm nicht nur eine eindrucksstiefe Weihestunde an Bruckners 40. Todestag (e-Moll-Messe), sondern auch eine hochwertige Wiedergabe des 100. Psalms von Max Reger im Rahmen des letzten Philharmonischen Konzertes. Sehr sympathisch berührte von neuem seine Einsatzbereitschaft für das neue Schaffen, die mit dem Oratorium von Hermann Reutter „Der große Kalender" auf eine harte, aber erfolgreich bestandene Probe gestellt wurde. Otto Jochums „Missa Symphonica" hatte sich der Laucher-Chor unter Ernst Hirschmanns Leitung eingesetzt. Nachhaltige Eindrücke hinterließ der Chor des Collegium Musicums der Prager Deutschen Universität, der unter Professor Beckings stilbewußter Leitung alte Meister und zeitgenössische Chorwerke aus Sudetendeutschland (Finke, Petyrek) sang.

Eine zielbewußte Pflege findet in Nürnberg das weitverzweigte Gebiet der alten Musik. Die musikhistorischen Schätze der Sammlungen Neupert und Rück werden dabei vielfach zu klingendem Leben erweckt. Eines regen Besuchs erfreuen sich die Konzerte des Collegium Musicums, das einige Programme von vorbildlicher stilistischer Geschlossenheit herausstellte: „Clavichordmusik des Rokoko" (Prof. Kreutz-Stuttgart), „Alte und neue Cembalomusik" (Barbara Speckner-Georgiades, Athen) und „Musik aus Alt- und Neunürnberg". Im Neupertsaal spielte an zwei Abenden das Konrad-Lechner-Trio Kammermusik der Renaissance und des Barock. Der Nürnberger Madrigalchor (unter Otto Doebereiner) widmete dem Nürnberger Altmeister Hasler eine großzügig angelegte Feierstunde, in deren Mittelpunkt ein aufschlußreicher Vortrag des Nürnberger Musikwissenschaftlers Dr. W. Dupont stand. Zwei Mozart-Abendmusiken, die von Alfons Dressel, Rudolf Steglich und Willy Spilling ausgestaltet wurden, boten die einzigartige Gelegenheit, Mozarts eigenen Flügel (aus der Stiftung Mozarteum i. Salzburg) in lebendigem Klang zuhören. Dank der unermüdlichen Pionierarbeit des Dr. Kalix hat auch das zeitgenössische Schaffen in Nürnberg festen Boden gefaßt. Sein groß angelegter Zyklus „Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik" gibt dem fränkischen Kunstschaffen wertvolle Impulse. In den letzten Konzerten standen das „Sudetendeutsche Musikschaffen" (Finke, Veidl, Simbrigger, Seidl, Schwarz) und das „Neue Orgelschaffen" mit Werken von Hugo Hermann, Karl Höller, Max Gebhard, A. Knab und Heinrich Kaminski zur Diskussion. Willy Spilling.

Rostock: In den Konzerten des städtischen Orchesters unter Adolf Wach und des Rostocker Streichquartetts war erfreulicherweise neben Bekanntem einiges Neue unter gelegentlicher Mitwirkung hervorragender Solisten zu hören. Erinnert sei an Lore Fischers geschmackvolle Vermittlung der Haydnschen Solokantate „Ariadne auf Naxos", an Walther Rehbergs A-Dur-Konzert von Liszt, die überzeugende Wiedergabe des Dvorákschen Konzertes durch den Rostocker Solocellisten Max Brückner, die deutsche Erstaufführung von Carl Nielsens Flötenkonzert durch Johannes Lorenz (Hamburg) im Rahmen eines nordischen Abends (Sibelius, Atterberg) und die beglückende Begegnung mit dem noch sehr jungen Bremer Pianisten Alfred Lueder (Beethoven, Es-Dur-Konzert).

Besonders eindrucksvoll die temperamentvolle Ausdeutung zeitgenössischer Symphonik (H. Unger, O. Besch u. G. Klusmann) durch den Gastdirigenten Fritz Mechlenburg. In den Kammermusikabenden hörte man außer bewährten Standwer-

ken der Literatur von Mozart bis Debussy selten gespielte Kammermusik von Weber unter Maria Dombrowskis Mitwirkung (Trio op. 63 und B-Dur-Klavierquartett). Besonders gewinnbringend war ein Rostocker Komponistenabend: Emil Mattiesen (Lieder), Hermann Lilge (Divertimento op. 71) und Carl Friedrich Pistor (Streichquartett op. 45) kamen mit Uraufführungen zu Worte. Für Lilge setzte sich auch Cecilia Hansen in ihrem von der NS.-Kulturgemeinde veranstalteten Konzert dankenswerterweise ein; im gleichen Rahmen begegneten wir Tiana Lemnitz, Rudolf Bockelmann, Fritz Heitmann, dem Elly-Ney-Trio und Adrian Aeschbacher, der sich mit seinem Romantikerprogramm Rostock im Sturm eroberte. Winfried Wolf spielte Liszt, Raoul Koczalsky Chopin, Gerhard Hüsch sang u. a. Kilpinen und Graener. Die Chorkonzerte brachten außer Haydns „Jahreszeiten" und Webers „Kampf und Sieg" vor allem H. H. Dransmanns „Einer baut einen Dom". Für Perlen barocker Orchestermusik setzte sich das Collegium musicum der Universität unter Mitwirkung des St. Petri-Organisten Helmut Jahn ein und veranstaltete überdies eine Gedenkstunde an den 40. Todestag von Brahms unter hervorragender Mitwirkung des Hamburger Pianisten Erik Schönsee. Eine würdige Buxtehude-Gedenkfeier brachte der Bach-Chor. Nicht zuletzt ist des erfolgreichen Wirkens des „Reichssymphonieorchesters" unter Erich Kloß und der monumentalen Wiedergabe von Beethovens „Neunter" durch die vereinten Schwerin-Rostocker Chöre und Orchester auf dem Rostocker Festspielplatz unter Fritz Mechlenburg anläßlich des Gauparteitages zu gedenken.

Erich Schenk.

Stuttgart: Die großen repräsentativen Orchesterkonzerte der Württembergischen Staatstheater fanden ihren Abschluß mit dem 10. Sinfoniekonzert unter Karl Elmendorffs Leitung. Zum zweiten Male haben die Stuttgarter Musiktage mancherlei Anregungen für Berufsmusiker und Musikfreunde gebracht. Das Thema der Musiktage lautete wie im Vorjahre: Erneuerung der deutschen Musik. Besonders erfreulich und anregend war die Mitarbeit der HJ. Das große Erlebnis war die reichsdeutsche Uraufführung von Heinrich Kaminskis „Orchesterkonzert mit Klavier". In der Dichte und Selbständigkeit der Kontrapunktik ist der Vergleich mit Bachs Brandenburgischen Konzerten durchaus angebracht. Das Werk ist beispielgebend in der organischen Einheit der einthematischen Ecksätze und in der Herausstellung einer vergeistigten Polyphonie. Die Wiedergabe durch das Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern und Prof. Walter Rehberg als Dirigent und Pianist in einer Person war ausgezeichnet.

In Kammer- und Orchesterkonzerten hörten wir Werke von Karl Gerstenberger, Willy Fröhlich, Georg v. Albecht, Gerhard Maaß, Hugo Herrmann, Wolfgang Fortner, E. L. Wittmer und Wilhelm Maler. Für alte Musik setzte sich der Kammermusikkreis Menzinger-Scheck ein. Festlichen Charakter hatte Bruckners Tedeum unter Hans Grischkat und Händels Festoratorium unter Fritz Stein, Berlin. Neben dem Wendling- und Kleemannquartett tritt neuerdings das Streichquartett des Reichssenders Stuttgart unter Führung von Roman Schimmer künstlerisch stark in Erscheinung. Sein letzter Kammermusikabend außerhalb des Rundfunks hatte starken Erfolg.

Mit bedeutenden Solisten und künstlerisch geschlossenen Vortragsfolgen können auch in diesem Jahr wieder die unter der Leitung von Wilhelm Krämer stehenden Ludwigsburger Schloßkonzerte aufwarten. Das unter der Gesamtleitung von Erich Ade stehende Mozart-Fest brachte eine Fülle von Werken des Meisters, erfreulicherweise auch unbekanntere Jugendwerke. In einer öffentlichen Aufführung der Württ. Musikhochschule stellte sich der an Stelle von Hugo Holle neuverpflichtete Hugo Distler mit eigenen Werken vor. Sehr gekonnt zeigten sich dabei die Gesänge aus dem „Neuen Chorliederbuch", während in den Instrumentalwerken nicht die gleiche Höhe der Einfälle und der Durcharbeitung erreicht wurde.

Willy Fröhlich.

Musikalisches Presseecho

Peter Raabe über die Aufgaben nach der Auflösung des ADMV

Die „Allgemeine Musikzeitung" (Verlag Breitkopf & Härtel) veröffentlicht in Nr. 30/31 vom 23. 7. 37. in authentischer Fassung den wesentlichen Teil der Rede, die der Präsident der RMK., Prof. Dr. Peter Raabe, in seiner Eigenschaft als Vorsitzender des ADMV in Darmstadt gehalten hat. Wir entnehmen daraus die folgenden grundlegenden Abschnitte.

Nun komme ich zu einem wichtigen Punkte, zu dem ersten Punkte, bei dem meine Pläne sich lösen von dem, was der Allgemeine Deutsche Musikverein bisher getan hat. Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat sich bisher den Teufel um das Publikum gekümmert. Das Publikum ist immer nur dazu dagewesen, die Eintrittskarten zu bezahlen und den Raum zu füllen, damit die Akustik etwas besser wurde. Diese Aufgaben haben wir dem Publikum zugewiesen, alles andere hat uns nicht gekümmert. Wir haben uns eigentlich immer darüber gewundert, daß das Publikum sich damit abgefunden hat und trotzdem gekommen ist, namentlich in der Zeit, während die Atonalität herrschte. Das soll in Zukunft anders werden. Es ist dem deutschen Komponisten nicht damit gedient, wenn eine Woche lang jeden Tag ein neues Werk nach dem andern aufgeführt wird, zusammengestellt in den verschiedensten Stilarten. Sondern es würde ihm damit gedient sein, wenn das Publikum für diese Aufführungen sich genau so interessiert, wie es sich zu Hause für die Abonnementskonzerte interessiert. Das heißt, es gilt Bekanntes und Unbekanntes zu mischen. Ich will von dem Grundsatze abgehen, daß nur neue Werke aufgeführt werden. Wo die Möglichkeit vorhanden ist, will ich Bekanntes mit Unbekanntem zusammenstellen. Aus zwei Gründen. Erstens, um dem Publikum die Aufnahmemöglichkeit zu erleichtern, also es auch in stärkerer Fülle heranzuziehen. Es soll aus eigenem Willen kommen, nicht nur deswegen, weil die Leute sich sagen: Ich muß solch ein Fest mitgemacht haben. Sondern es soll aus wirklichem Interesse heraus kommen. Zweitens, weil wir dann einen naturgegebenen Maßstab haben für das Neue, was aufgeführt wird. Nun will ich es etwa nicht so haben, daß in der Mitte des Programms immer die „Unvollendete" von Schubert gespielt wird, oder die Eroica. Es gibt noch viele Werke unserer Klassiker und der Musiker vergangener Zeiten, die verdienen, aufgeführt zu werden, und die man mit großem Interesse wieder hören wird. Solche Werke kann man als Vergleichsobjekte in den Mittelpunkt stellen. Wenn dann vorher eine Suite von einem lebenden Künstler und hinterher eine Sinfonie von einem lebenden Künstler aufgeführt wird, dann kann das Publikum das besser vertragen als bisher. Und dann können wir sagen: Das, was nicht wert ist, neben einem solchen Werke aufgeführt zu werden, das brauchen wir gar nicht zu machen. Wir haben also einen Maßstab. Das ist von großer Wichtigkeit. . . . . .

Zweitens: Diese Tagungen will ich über die ganze Spielzeit verteilen; im Jahre vielleicht drei oder vier, und zwar über ganz Deutschland. Sie sollen nicht stattfinden in der heißen Jahreszeit, sondern schon zu einer Zeit, die mehr für den Konzertbesuch geeignet ist, als die schwüle Zeit des Juni. Es wird sich immer danach richten, was aufführungswert ist, nachdem wir einen solchen Maßstab für die Beurteilung haben.

Dabei will ich wieder abgehen von der Gepflogenheit unserer Zeit. Man hat bisher immer zur Selbsthilfe gegriffen, wenn der Allgemeine Deutsche Musikverein nicht ausreichte, oder wenn die Kammer nicht ausreichte. Man hat dann entweder niedersächsische Musikfeste veranstaltet oder sonstige Feste, die an einen Ort, an eine Landschaft gebunden waren. Vor einiger Zeit haben wir zum Beispiel in Leipzig ein solches Musikfest gehabt. Ich selber habe dabei dirigiert. Aber ich habe mir dabei im Innern gedacht: Nützen tue ich damit den Komponisten gar nichts. Sie haben ihr Werk einmal gehört, und in den Leipziger Neuesten Nachrichten hat eine gute Kritik gestanden; das ist aber auch alles. Dem lebenden Komponisten wird nämlich nur dann genützt, wenn er außerhalb seines Wohnortes aufgeführt wird. Deshalb werden diese Tagungen . . . . . abgehalten werden in Süddeutschland, in Mitteldeutschland, in Norddeutschland, in Westdeutschland, in Ostdeutschland. Das sind fünf Begriffe. Wenn ich eine solche Tonkünstlerversammlung in Süddeutschland veranstalte — ich hoffe, daß ich die Bezeichnung „Tonkünstlerversammlung", die ich für sehr gut halte, beibehalten kann . . . . . dann werde ich nach Möglichkeit Norddeutsche zu Worte kommen lassen. Findet eine solche Tonkünstlerversammlung in Norddeutschland statt, so sollen nach Möglichkeit

Süddeutsche aufgeführt werden. Im Osten des Reiches sollen die Tonkünstler aus dem Westen zu Worte kommen und umgekehrt. Das nützt erstens den Komponisten mehr, und zweitens lernen sich auch die Völkerscharen, die ja in Deutschland sehr verschieden sind, besser kennen. Wir erreichen auf diese Weise eine kulturelle Durchdringung, und das erscheint mir geeigneter als die Veranstaltung von lokalen Festen. . . . .

Nun gehe ich noch in einem dritten Punkte ab von den Gepflogenheiten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Das ist auch wieder begründet in meiner mehr als vierzigjährigen Erfahrung. Nämlich ich bin dahin gekommen: Man nützt einem Künstler nichts, wenn man ihn nur einmal herausstellt. Man nützt einem Solisten nichts, wenn man ihn nur einmal auftreten läßt und sich dann nicht weiter um ihn kümmert. Und dem Komponisten ist auch damit nicht gedient, wenn sein Werk nur einmal aufgeführt wird und dann verschwindet. Und dann sind wir zu der blöden Krankheit, dem Uraufführungsfimmel, gekommen. Es gibt noch eine ganze Anzahl unter den Herren Kollegen, die nur Uraufführungen herausbringen. Wenn sie hören, daß das Werk schon einmal aufgeführt worden ist, dann interessiert es sie überhaupt nicht mehr. Nicht nur aus Opposition, die ich gerne treibe, sondern aus Überzeugung habe ich in den letzten Jahren eigentlich nur noch zweite oder dritte Aufführungen gemacht. Wenn mir ein Werk zur Uraufführung angeboten wurde, dann habe ich immer erklärt: Die Uraufführung können Sie auch wo anderns machen lassen. Und sie ist dann auch gemacht worden. Wenn man aber ein Werk zum zweiten Male oder zum dritten Male aufführt, so ist dem Komponisten damit viel mehr geholfen.

Wir wollen nun einmal annehmen, es finden im Jahre nur drei solcher Tonkünstlerversammlungen statt . . . ., auf denen auch das Experiment eine Stelle eingeräumt werden soll, das die Kunst nicht entbehren kann. Wir wollen uns da nicht zum höchsten Richter aufwerfen. Das Genie, das seiner Zeit vorausschreitet, schreibt oft eine Musik, die dem Zeitgenossen greulich klingt. Es muß auch der neuen Richtung immer die Möglichkeit gegeben werden, neben dem Landläufigen sich hören zu lassen. Wenn wir drei solcher Tonkünstlerversammlungen vorbereiten, sagen wir einmal: eine in Mitteldeutschland, eine in Ostdeutschland und eine in Westdeutschland, von denen die in Mitteldeutschland zuerst stattfindet, und es ergibt sich dabei, daß auf dieser Tonkünstlerversammlung in Mitteldeutschland einmal ein ganz famoses Werk herauskommt, das unbedingt gefördert zu werden verdient, dann sehe ich nicht ein, warum nicht dieses Werk gleich im selben Jahre auch in Ostdeutschland und in Westdeutschland aufgeführt werden soll. Ich gehe sogar noch weiter. Wenn diese drei Aufführungen immer noch nicht genügen, das Werk bekannzumachen — im nächsten Jahre veranstalten wir eine Tonkünstlerversammlung in Süddeutschland und in Norddeutschland, und auch auf diesen Tagungen kann das betreffende Werk dann wieder gespielt werden. Das ist etwas ganz anderes, als der Allgemeine Deutsche Musikverein es bisher getan hat und es hat tun können. . . . . .

Das sind die eigentlichen Hauptgesichtspunkte, die mich bei der Neuordnung der Dinge leiten.

* Zeitgeschichte *

Eine Frankfurter Notenschreibmaschine auf der Pariser Weltausstellung

In Frankfurt a. M. befindet sich die einzige Produktionsstätte für Notenschreibmaschinen in der ganzen Welt. Der Gedanke, eine Schreibmaschine für Notenschrift zu schaffen, ist schon älter; mehrfach wurden auch Versuche gemacht, den Gedanken auszuführen und eine derartige Notenschreibmaschine zu konstruieren. Meist blieb es bei den Versuchen. 1912 wurde einmal eine Notenschreibmaschine „Nocoblick" vorgeführt, aber es blieb bei dem einen Exemplar. 1931 kam Rundstatler, Darmstadt, auf den Gedanken, eine Notenschreibmaschine zu schaffen und fand in der „Archo Company" in Frankfurt die Produktionsstätte, die bereit und in der Lage war, eine einwandfreie Notenschreibmaschine zu bauen. Die Patente sind im Besitz der Produktionsfirma, die sofort mit dem Bau der Notenschreibmaschine begann. Nach einer längeren Unterbrechung wurde vor vier Wochen die Produktion in erhöhtem Umfange wieder aufgenommen. Die Produktion ist auf mehr als 1000 Maschinen im Jahr eingerichtet, so daß rund 100 Maschinen monatlich die Werkstätten verlassen.

Die Notenschreibmaschine sieht aus wie eine gewöhnliche Schreibmaschine, der Wagen ist für die großen Notenblätter etwas länger und die Tasten

zeigen an Stelle der Buchstaben Notenlinien, Noten, musikalische Zeichen und Zahlen. An den Seiten sind einige Tasten und Hebel. Die Tastatur zeigt nur Viertelnoten. Will man nun halbe oder ganze Noten schreiben, so geschieht das durch eine einfache Umschaltung, die bei der Schreibmaschine für die großen Buchstaben da ist. Da die Maschine auch über und unter die Notenlinien schreiben kann, ist es möglich, alle Noten und Notenwerte mit allen Schlüsseln, Zeichen und Zahlen zu beschreiben. Eine Partitur oder ein Musikstück auf der Maschine geschrieben, ist von einem gedruckten kaum zu unterscheiden.

Bewundernswert ist die Präzision der Notenschreibmaschine. Mit einem besonders entwickelten Stoßsystem werden die Typen ganz fest an die Walze geführt, damit sie auch ganz genau an ihren Platz kommen. Wenn einmal bei einer Schreibmaschine, wie es bei älteren oft genug vorkommt, ein Buchstabe ein wenig aus der Reihe tanzt, so ist das kein Unglück, denn das Wort wird man darum doch noch lesen können, die Notenschreibmaschine aber schreibt sofort falsch, wenn die Note nicht ganz genau auf die Linie kommt, auf die sie gehört. Das aber ist, wenn der Schreiber keine Fehler macht, bei dieser Schreibmaschine ganz ausgeschlossen. Man schreibt am besten auf weißes, nicht liniiertes Papier, kann natürlich auch auf Notenpapier schreiben. Besser jedoch ist es, wenn man zuerst auf weißes Papier die Notenlinien schreibt, denn damit ist die Maschine eingestellt und es kann nicht vorkommen, daß eine Note auf eine andere Linie gerät. Ein großer Vorteil besteht darin, daß man mit der Notenschreibmaschine soviel Durchschläge machen kann, wie mit einer gewöhnlichen Schreibmaschine. Auf der Maschine fehlt nichts, sie hat alle Schlüssel, alle Zeichen, alle Noten und Notenlinien, Taktangaben, Bögen und Zahlen. Dadurch mußten auf dieser Maschine Typen geschaffen werden von einer Größe, wie es sie bisher noch auf keiner Maschine gegeben hatte. Auch das erforderte wieder ein besonderes Maß an Präzisionsarbeit. Nun wird in diese Maschine auch noch das Alphabet mit großen und kleinen Buchstaben hineingearbeitet, also in die Notenschreibmaschine noch eine Textschreibmaschine, so daß man zu den Noten auch noch mit der gleichen Maschine im gleichen Arbeitsgang die Texte schreiben kann.

Die Maschine zu schreiben ist einfach und leicht zu erlernen. Sie hat sich schnell einen großen Freundeskreis erworben, besonders im Ausland hat sie freudigen Anklang gefunden. Von der bisherigen Produktion wurden 82 Prozent exportiert, bisher hauptsächlich auf den Balkan. Aber auch in Deutschland haben alle beteiligten Kreise großes Interesse für die Notenschreibmaschine gezeigt. Genau wie heute der Schriftsteller und Dichter die Reinschrift seines Werkes mit der Schreibmaschine anfertigt, ebenso wird in Zukunft der Komponist seine Komposition mit der Notenschreibmaschine schreiben. Die Einzelteile — die Notenschreibmaschine hat 2000 Einzelteile — sind so beschaffen, daß sie jederzeit ersetzt werden können, wenn einmal ein Teil schadhaft geworden ist. Dadurch dürfte die Lebensdauer der Notenschreibmaschine eine wesentliche Verlängerung erfahren. Der Preis ist etwas höher als der einer gewöhnlichen Schreibmaschine. Als einzige Notenschreibmaschine der Welt ist unsere Frankfurter Notenschreibmaschine, die den Namen „Notoscript" (für die deutsche Produktion) und „Melotyp" (für das Ausland) hat, auch auf der Weltausstellung in Paris zu sehen. Sie steht im Deutschen Haus und findet stärkstes Interesse. Ein Besuch in der Produktionsstätte zeigt uns, daß mit Hochdruck gearbeitet wird. Täglich kommen Bestellungen, Nachfragen und eilige Lieferungsbitten aus allen Ländern der Welt. Auch heute wird der weitaus größte Teil der Produktion exportiert. Wir dürfen also besonders stolz sein auf unsere Frankfurter Notenschreibmaschine, da mit ihr wieder einmal deutsche Werkarbeit sich die Welt erobert.

Adolph Meuer.

Neue Opern

Igor Strawinskis neues Ballett „Kartenspiel" wird im November in Dresden unter Dr. Karl Böhm zur szenischen Erstaufführung in Deutschland gelangen.

Die Oper „Magnus Fahlander" von Fritz von Borries kommt anläßlich der Niederrheinischen Gaukulturwoche Anfang Oktober an den Städtischen Bühnen in Düsseldorf zur Uraufführung. Der Text, der gleichfalls vom Komponisten stammt und auf dem nationalsozialistischen Ideen-

gut fußt, behandelt den Freiheitskampf eines Volkes und das Schicksal des an seiner Spitze stehenden Kämpfers, indem er sich ganz frei an die Anfang des Jahrhunderts in Finnland herrschenden Zustände anlehnt.

Eine Opernneuheit „Siripo" von dem argentinischen Komponisten Felipe Boero fand im Colontheater in Burenos Aires herzliche Aufnahme.

An der Belgrader Oper erzielte ein neues Bühnenwerk des auch in Deutschland bereits bekannt gewordenen Jakob Gotovac einen starken Erfolg. Die Oper ist betitelt: „Eros aus der anderen Welt".

Neue Werke

Wilhelm Furtwängler hat ein Klavierkonzert mit Orchester beendet, das im kommenden Winter im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt werden soll. Den Klavierpart hat Edwin Fischer übernommen.

Die Düsseldorfer sechzehn städtischen Sinfoniekonzerte und Chorveranstaltungen unter Leitung von GMD. Balzer bringen neben klassisch-romantischen Werken in der kommenden Spielzeit auch Werke lebender Komponisten. Man liest die Namen Schaub, Weismann sowie Graener und Kempff (Violinkonzerte). Zur Uraufführung gelangen eine Partitur des Düsseldorfers G. Haren („Ritter, Tod und Teufel", nach dem Dürer-Bild) und die 2. Sinfonie von Hans Sachße. Das letztere Werk ist die erste Komposition, deren erste Aufführuung auf Grund eines Kompositionsauftrages nach Düsseldorf gezogen werden konnte. Ferner hört man zum ersten Male in Düsseldorf das „Deutsche Heldenrequiem" von Gottfried Müller und die „Verkündigung" von Schubert.

Deutsche Musik im Ausland

Die Regensburger Domspatzen befinden sich auf der Sommer-Tournee nach Südamerika. Sie konzertieren in Buenos Aires im Teatro Colon, dem größten Theater der Welt. In Argentinien und Uruguay werden sich die jungen deutschen Sänger 14 Tage aufhalten, über Rio de Janeiro kommt der Chor sodann nach Sao Paulo und Rio Grande do Sul, wo 500 000 Deutsche leben. Der Aufenthalt in Brasiilien ist auf 18 Tage bemessen. Im Repertoire haben die Domspatzen auch Humperdincks „Hänsel und Gretel". Der Führer und Reichskanzler, der 1936 den Chor dadurch ehrte, daß er auf dem Obersalzberg singen durfte, hat diese kulturwichtige Südamerikareise durch eine größere Zuwendung gefördert. Die Landesgruppenleiter der NSDAP. in den drei genannten Staaten haben für die einzelnen Konzerte der Domspatzen die Vorbereitungen getroffen.

Personalien

Prof. Richard Hagel ist mit seinem 65. Geburtstag nach Erreichung der Altersgrenze aus seiner Stellung als Lehrer an der Berliner Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik ausgeschieden. Seit 1920 wirkte er an dieser Anstalt, von 1919 bis 1925 dirigierte er die populären Konzerte des Berliner Philhamonischen Orchesters und erwarb sich damit viele Freunde. Der aus Erfurt Gebürtige (sein Vater war ebenfalls Dirigent) begann seinen Weg als Geiger in Abo (Finnland), Koburg, Meiningen, Sondershausen, ging dann zum Kapellmeisterfach über, war ein Jahrzehnt lang erster Opernkapellmeister in Leipzig, gründete daselbst den Philharmonischen Chor.

Walter Hansmann, seit 1912 Konservatoriumsdirektor in Erfurt und hochverdient um das Musikleben dieser Stadt, hat vom Führer und Reichskanzler den Titel Professor verliehen bekommen.

Dem Generalintendanten des Deutschen Opernhauses in Berlin, Wilhelm Rode, und dem Generalintendanten der Bayer. Staatstheater, Oskar Walleck, wurde in Anerkennung ihrer Verdienste um den Zusammenschluß italienischer und deutscher Kunst der Orden „Commendatore der italienischen Krone" verliehen.

Karl Thiel, einstmals hochverdienter Direktor am Institut für Kirchen- und Schulmusik Berlin, sodann als hervorragender Chorspezialist, Palestrina-Kenner usw., Direktor der Hochschule für Kirchenmusik in Regensburg, beging seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag. Prof. Thiel ist von Geburt Schlesier. Er ist Ehrendoktor der Universität Breslau und Mitglied der Preußischen Akademie der Künste.

Neuerscheinungen

Johann Hannemann, Solocellist am Danziger Staatstheater, hat im Verlag Breitkopf & Härtel „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" für Orgel erscheinen lassen, die von Walter Hanft in Danzig uraufgeführt wurden. Walter Hanft ist inzwischen als erster Organist und Kantor an die St. Johanniskirche in Saalfeld versetzt worden und spielte auch dort das Werk.

Im Schott-Verlag ist von Paul Hindemith eine „Unterweisung im Tonsatz" erschienen. Das Buch enthält eine neue Grundlegung der Musiktheorie, mit der man sich auseinandersetzen müssen wird.

Erziehung und Unterricht

Bückeburgs neue deutsche Militärmusikerschule ist in Anwesenheit führender Vertreter des Staates, der Wehrmacht und der Partei eröffnet worden. Die Schule wurde durch einen großen Erweiterungsbau neu gestaltet und nun ihrer Bestimmung übergeben. Die Bückeburger Schule ist die erste ihrer Art im Reich und hat in letzter Zeit einen starken Aufschwung genommen.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar veranstaltete zusammen mit den ihr angegliederten Lehrgängen der HJ. und des Reichsarbeitsdienstes zum erstenmal ein gemeinsames dreitägiges Schulungslager auf der Leuchtenburg, das hauptsächlich den Aufgaben der Musikerziehung und Musikpflege der Gegenwart gewidmet war. In Kahla, dem Geburtsort Johann G. Walthers, fand ein öffentliches Musizieren für die Bevölkerung statt.

Bei der staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin wird Herbst 1937 eine Klasse für Opernregisseure eingerichtet. Die Ausbildung erstreckt sich auf alle in Betracht kommenden Disziplinen. Als Hauptlehrer sind außer den Lehrkräften der Fachgruppe Dramatische Kunst die Oberregisseure Prof. Alexander d'Arnals und Dr. Hanns Niedecken-Gebhard tätig, ferner sind Sonderkurse weiterer namhafter Regisseure und Theaterfachleute in Aussicht genommen. Näheres teilt das Sekretariat der Hochschule, Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, mit.

Tageschronik

Mit Vollendung des 65. Lebensjahres ist Prof. Richard Hagel aus dem Lehrkörper der Berliner Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik ausgeschieden. Siebzehn Jahre wirkte er an dieser Stätte. Viele Jahre hindurch leitete er auch die volkstümlichen Konzerte der Berliner Philharmoniker.

Der Operndramaturg und Spielleiter Bruno v. Nießen wurde als Nachfolger für den als Generalintendant nach Schwerin verpflichteten Alois Hadwiger als Intendant der Pfalzoper in Kaiserslautern berufen.

Dr. Walter Lott gibt unter dem Titel: „Die Platzmusik" eine Reihe von Originalwerken für Blasmusik heraus. Die Reihe wird eröffnet mit der auf dem Volksmusikfest in Karlsruhe zur Uraufführung gekommenen „Festmusik für Blasorchester" von Hermann Grabner. Ferner erscheinen Originalwerke aus der Feder von Paul Höffer und Ernst Lothar von Knorr.

Die Berliner Geigerin Marta Linz wurde durch den ungarischen Sender verpflichtet, am 1. August in Budapest zu konzertieren.

Professor Emil Preetorius, München, wurde mit der Neuausstattung von Wagners „Tristan und Isolde" für die Deutsche Kulturwoche auf der Pariser Weltausstellung beauftragt.

Zur Uraufführung wurden vom Düsseldorfer Opernhaus angenommen: „Magnus Fahlander" von Fritz von Borries, eine Episode aus dem finnischen Freiheitskrieg; „Simplizius simplizissimus", nach Grimmelshausens Roman frei für die Bühne bearbeitet von Ludwig Maurick, der durch die Düsseldorfer Uraufführung seineer Oper „Jörg Tilman" bekannt wurde. Ferner die deutsche Uraufführung der Oper „Dafni", ein Schäferspiel von Giuseppe Mulé. Mulé ist einer der führenden zeitgenössischen italienischen Komponisten und Direktor am Konservatorium in Rom.

Die Sängerin Elisabeth Schumann ist in Paris zum Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker ernannt worden. Es ist das erstemal, daß einer Sängerin diese Ehrung zuteil geworden ist.

Vom 7. bis 13. Oktober 1937 wird in Berlin ein Fest der deutschen Kirchenmusik durchgeführt. Die Tagung steht im Zeichen des

Schaffens der Gegenwart. Führenden Komponisten ist nach Möglichkeit ein eigener Abend eingeräumt; es sollen hierbei u. a. Werke von Pepping, Distler, Thomas, Kaminski, Fortner, David, Fiebig, Micheelsen, Simon, Penndorf, Stein und Werner zur Aufführung kommen. Für die Ausgestaltung sind neben namhaften Solisten folgende Chöre vorgesehen: Thomanerchor (Leipzig), Berliner Staats- und Domchor, Bremer Domchor, Dresdener Kreuzchor, Grunewaldkirchenchor, Kantorei der Spandauer Kirchenmusikschule, Magdeburger Domchor, Kantorei der Berliner Hochschule für Musik und Jugendchor der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik.

Der Städtische Musikbeauftragte von Wilhelmshaven, Oberbürgermeister Balfanz, hat die Aufstellung eines Städtischen Orchesters Wilhelmshaven beschlossen. Zu den Aufgaben des zu verpflichtenden Kapellmeisters gehören die Leitung der Konzerte des Orchesters, der musikalischen Aufführungen des städtischen Theaters sowie Aufbau und Leitung eines Städtischen Volkschors.

Die Robert-Schumann-Gesellschaft hielt ihre diesjährige Hauptversammlung in Anwesenheit mehrerer Mitglieder der Familie Schumann in ihrem ständigen Tagungsort Zwickau, der Vaterstadt des Komponisten, ab. Außer ihren Schumann-Festen will die Gesellschaft in Zukunft auch noch Volksmusikfeste abhalten. Weiterhin sollen zeitgenössische Tonsetzer durch Preise und Veranstaltungen von Konzerten unterstützt werden. Als Protest gegen die vom Autorenschutzverband geforderte Jahresabgabe für das Recht des Spielens moderner Musikstücke haben die südslawischen Gastwirtschaften und Kaffeewirtschaften sämtliche Musikkapellen gekündigt. In Belgrad allein sind 84, im ganzen Land etwa 1600 Kapellen von der Aussperrung betroffen worden.

Die Leipziger Gewandhauskonzerte bieten in der bevorstehenden Winterspielzeit u. a. neuzeitliche Werke von Johann Nepomuk David, Paul Graener, Sigfrid Walter Müller, Respighi, Ravel, Sibelius, R. Strauß, Kurt Thomas und Max Trapp. Alle Anrechtskonzerte werden bis auf eines, das Paul Schmitz dirigert, von Hermann Abendroth geleitet. In einem Konzert wirkt der Thomaschor mit. Zwei Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Furtwängler sind vorgesehen, ein Konzert des Augusteum-Orchesters Rom, sowie ein Klavierabend von Alfred Cortot.

Zur Förderung auch der musikalischen Beziehungen zwischen Deutschland und Polen wurde eine deutsch-polnische Gesellschaft mit dem Sitz in Warschau begründet.

Die tschechoslowakische Staatshymne „Znas onen Kraj, kde domov snuj“ (zu deutsch: „Kennst du das Land, wo meine Heimat ist“) geht nach neuesten Feststellungen tschechischer Gelehrter auf Goethe zurück. Das „Berliner Tageblatt“ vom 15. Juni schreibt dazu: „Goethes Roman ‚Wilhem Meisters Lehrjahre‘ erfreute sich unter den Tschechen großer Verbreitung; namentlich die Gestalt der Mignon, die sich in fremdem Land vor Heimatsehnsucht verzehrt, hatte es ihnen angetan, und ihr Lied ‚Kennst du das Land?‘ war besonders beliebt. Katajan Tyl, der die erste Übersetzung ins Tschechische geschaffen, fand dann viele Nachahmer; das Lied wurde zum Volkslied. In der Zeitschrift „Germanoslavica“ sagt der tschechische Gelehrte Vojtech Jirat, daß die mannigfaltigen Berührungspunkte der jetzigen tschechoslowakischen Staatshymne mit Goethes Mignonlied augenscheinlich“ sind. Karel Polak weist nach, daß ‚sich die späteren Nachahmer Tyls in ihren Paraphrasen noch enger an Goethe anlehnten‘. Der Forscher Jirat gelangt schließlich zu der Feststellung: ‚Goethe, unmittelbar oder mittelbar (was wahrscheinlicher ist), wird auch weiter für den Urahn des tschechischen Liedes und damit der Staatshymne angesehen werden müssen‘.“

Der Internationale Musikwettbewerb für Gesang, Violine und Cello in Wien hat zwei deutschen jungen Künstlern, die in Berlin ihre Ausbildung erfahren haben, Erfolg gebracht. Im Gesangswettbewerb wurde unter etwa 300 Sängern aus allen Ländern der junge Bariton Karl Wolfram mit dem 3. Preis ausgezeichnet (den ersten erhielt ein bulgarischer Tenor, den 2. eine griechische Sopranistin). Im Wettbewerb für Cello erhielt Max Spitzenberger den 3. Preis. Wolfram wurde bereits an das Innsbrucker Stadttheater verpflichtet. Wolfram entstammt der Gesangsklasse Prof. Lohmann, Spitzenberger der Celloklasse von Prof. Grümmer. Unter den Preisrichtern befand sich Prof. Carl Clewing.

Karl Maria Artz, der künstlerische Leiter der Meininger Landeskapelle, übernahm die Leitung der Meisterkonzerte und Hauptkonzerte in Bad Elster.

Das berühmte Fenice-Theater in Venedig, in dem viele Opern der bedeutendsten italienischen Meister herausgekommen sind, wird

nach von Mussolini gebilligten Plänen umgebaut. 3 Millionen Lire sind dafür vorgesehen.

Karl Böhm wurde vom Wiener Konzertverein erneut zur Leitung der sämtlichen Abonnementskonzerte verpflichtet. Er wird verschiedene Uraufführungen bringen.

Prof. Dr. Wilhelm Middelschulte, ein gebürtiger Westfale, der heute einer der prominentesten Orgelvirtuosen Amerikas ist, weilte anläßlich eines Verwandtenbesuches in Hamm und konzertierte in der Pauluskirche. Der 47jährige Meister spielte Bach, Händel, Mozart u. a.

Das Florentiner Orchester (Orchester des „Teatro Communale") wird anfangs April 1938 an zwei Tagen in München gastieren. Marinuzzi und Molinari werden die Dirigenten sein. Während des Gastspiels der Florentiner in München wird sich die Bayr. Staatsoper zu einem Gesamtgastspiel nach Mailand begeben, um dort den „Ring" aufzuführen.

Der Berliner Bariton Werner Drosihn wurde für die Festaufführung der C-Dur-Messe von Beethoven verpflichtet, die anläßlich der Feier „700 Jahre Berlin" in der Nicolai-Kirche stattfindet.

In Teplitz wird vom 16.—30. August ein internationales Kammermusikfest durchgeführt, bei dem Streichquartettvereinigungen aus mehreren Ländern mitwirken. Deutscherseits ist das Stroß-Quartett beteiligt.

Das Bielefelder Stadttheater wird einem durchgreifenden Umbau unterzogen. Der Zuschauerraum wird von aller überflüssigen Ornamentik befreit. Das technisch verbesserte Bühnenhaus erhält durch den Einbau einer Drehbühne und durch neuzeitliche Beleuchtungsanlagen günstigere Möglichkeiten. Unter dem Intendanten Dr. Alfred Kruchen hat das Institut auch auf dem Gebiet der Oper einen schönen Aufstieg genommen.

Die Opernaufführungen im Stadttheater Bochum werden auch in der kommenden Spielzeit von der Kölner Oper bestritten.

Die Kammermusikabende in der Kameradschaft der deutschen Künstler in Berlin, die von der Fachschaft Komponisten in der RMK. durchgeführt werden, haben in den zwei Jahren ihres Bestehens so viele neue Namen neben bekannteren herausgestellt, daß ihre Berechtigung allein durch diese Tatsache eindeutig erwiesen ist.

Die Tonsetzer geben bei diesen Abenden meist eine kurze Einführung in ihr Werk. Es ist ein schöner Gedanke (der allerdings nur im intimen Rahmen zu verwirklichen ist), den Schöpfer des Werkes auf diese Weise einen lebendigen Kontakt zum Hörer herstellen zu lassen.

Auf dem Intern. Autoren- und Komponisten-Kongreß in Paris wurde Dr. Paul Graener zum Präsidenten der Fédération der Autoren, Komponisten und Musikverleger gewählt. Die deutsche Abordnung bei dem Kongreß stand unter der Führung von Generalintendant Dr. Drewes, dem Leiter der Musikabteilung im Propagandaministerium.

Anläßlich der Stradivari-Feiern in Cremona wurden einer mißverständlichen Pressemeldung zufolge 233 Instrumente aus aller Herren Länder von einer Sachverständigenkommission auf ihre Echtheit geprüft. Es soll sich bei den zur Prüfung eingesandten Stücken ausnahmslos um Fälschungen handeln, unter denen allerdings einige Instrumente als besonders wertvoll bis zu 100 000 Lire taxiert wurden. Es handelt sich hierbei natürlich nicht um die Ausstellungsstücke, die durchweg echter Herkunft sind und bei denen keinerlei Zweifel möglich ist. Das sei betont, weil die Formulierung der obigen Meldung den Fehlschluß zuließ, daß die — ja auch aus der ganzen Welt eingeschickten — Ausstellungsstücke nicht echt seien.

Die Stadt Gera hatte ein Ausschreiben für eine Hymne auf die Stadt anläßlich ihrer 700-Jahrfeier veranstaltet. Preisträger wurden Gustav Krüger, Greiz, und ein Musikstudent Hans Eilensek, Leipzig.

Im sächsischen Dorfe Groß-Kmehlen ist die kürzlich wiederhergestellte Silbermann-Orgel durch Prof. Kempff (Erlangen) neu geweiht worden. Die Orgel ist eins der ersten Werke des großen Orgelbaumeisters und etwa um 1717 geschaffen worden.

Der Sängerbund der Sudetendeutschen hat auf Anordnung der tschechischen Zensurbehörde aus einem neu erschienenen Liederheft „Sing mit" die

Lieder „Freiheit, die ich meine", „Die Gedanken sind frei" und „Wohlauf, Kameraden" herausschneiden müssen.

Die Konzertdirektion Leipzig G. m. b. H. ist neu gegründet worden und der Geschäftsführer ist Richard Winzer, der bisherige Geschäftsführer des Ortsverbandes der NS.-Kulturgemeinde Leipzig. Ziel der neuen Konzertdirektion ist, eine Zentrale für die Vermittlung Leipziger Künstler zu werden.

Das 30. amerikanische Bach-Fest wurde in Bethlehem (Pennsylvanien) gefeiert. Die Stadt Bethlehem liegt in der Nähe von Philadelphia, dem Mittelpunkt der amerikanischen Stahlproduktion. Das Bach-Orchester wird vom berühmten Philadelphia-Orchester gestellt, der Bach-Chor ist 260 Personen stark.

Oxforder Studenten und Studentinnen veranstalteten unter ihrem Chorleiter John Garduer, Organist am Exeter College, einen Liederabend in Marburg, wobei auch eine vierstimmige Messe von William Byrd (Tudor-Zeitalter) gesungen wurde. Byrd ist neben Purcell einer der herrlichsten Meister.

Aus Anlaß des 725jährigen Bestehens der Leipziger Thomasschule findet vom 4. bis 6. September eine bedeutsame Feier statt.

Das Bamberger Stadttheater, an dem E. Th. A. Hoffmann mehrere Jahre als Kapellmeister wirkte, ist für immer geschlossen worden. Hundertdreißig Jahre hindurch wurde darin gespielt. Im Jahre 1939 soll ein neues Haus eingeweiht werden.

Ernst von Dohnanyi wurde am 27. Juli 60 Jahre alt. Der Künstler ist heute der repräsentative Musiker Ungarns. Der ehrliche Freund Deutschlands hat bei uns als Komponist, Dirigent und Pianist Erfolge ernten können. Von 1905—1915 war er Lehrer an der Berliner Hochschule für Musik tätig. Seit 1934 ist er Direktor der Landesakademie in Budapest. 1931 übernahm er die Generaldirektion des ungarischen Rundfunks. Sein Gastspiel mit Budapester Philharmonikern im Frühjahr dieses Jahres steht noch in starker Erinnerung.

Todesnachrichten

Albert Kluge, ein Schüler Felix Draesekes, starb im Alter von 73 Jahren in Dresden, wo er fast fünfzig Jahre als Hochschullehrer für Klavier, Gesang und Theorie wirkte. Auch als Komponist ist er hervorgetreten.

Julius Sandow, seit mehr als dreißig Jahren Leiter des Konservatoriums für Musik in Berlin-Steglitz, ist im Alter von 69 Jahren gestorben. Seine pädagogischen Fähigkeiten waren außerordentlich.

Im Alter von 82 Jahren starb der vogtländische Komponist und Heimatdichter Hilmar Mückenberger.

Zwei ehemalige Mitglieder der Berliner Lindenoper sind hochbetagt gestorben. Kammersänger Jean Paptist Hoffmann kurz vor seinem 73. Geburtstag — er gehörte von 1896 bis 1919 als Heldenbariton zu den Zierden der Berliner Oper — und Hermann Bachmann 75jährig. Bachmann, der auch als Regisseur der Staatsoper tätig war, glänzte vor allem in Wagnerrollen. Er war der Bayreuther Wotan, Sachs und Kurwenal.

Albert Hitzig, seit 1935 der musikalische Leiter des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern, ist plötzlich verstorben. Er war 52 Jahre alt.

Gabriel Pierné, eine der markantesten Persönlichkeiten der älteren französischen Komponistengeneration, starb im 73. Lebensjahre auf seinem Landsitz in der Bretagne. Aus seinem umfangreichen Schaffen ist namentlich „Der Kinderkreuzzug", eine Oratorienlegende, auch bei uns bekannt geworden. Lange Zeit, über zwei Jahrzehnte hindurch, war Pierné seit 1910 Dirigent des Pariser Colonne-Orchesters.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Zum gegenwärtigen Stand des Blockflötenspiels

Von Karl Gofferje, Frankfurt a. d. Oder.

Wenn je angezweifelt werden könnte, welche Rolle der Musikliebhaber bei der Förderung des musikalischen Lebens gespielt hat oder noch spielt, so müßte man den Zweifler auf das Werden der Blockflötenrenaissance hinweisen. Zwar haben anscheinend schon vor einigen Jahrzehnten zwei oder drei Fachmusiker sich versuchsweise auf einigen alten und einigen nachgebildeten Flöten musikalisch betätigt. Es war wohl Feinschmeckertum im engsten Kreis gewesen; denn in weitere Kreise ist kein Widerhall dieser Versuche gedrungen. Erst im letzten Jahrzehnt entwickelte sich aus der zukunftsträchtigen Saat der deutschen Jugendmusikbewegung, also aus dem Kreis der Laien, die wirkliche Wiedergeburt der Blockflöte; eine Wiedergeburt, die heute zu einer beachtlichen Blüte des Blockflötenspiels geführt hat.

Es ist natürlich klar, daß nicht durchaus alles im Bereich der Blockflöte erfreulich ist. Das liegt schon an dem raschen, fast treibhaushaften Aufstieg, den das Spiel der Blockflöte erlebte. Gutes Wachstum geht immer langsam vor sich. Indessen brachten die letzten beiden Jahre ein so deutliches Abebben der Blockflötenüberschwemmung und ein so starkes Abklären der Anschauungen zu allen hierhergehörenden Fragen der Technik, des Stils und der Literatur, daß die Hoffnung auf ein gutes ferneres Gedeihen durchaus wächst. Schon haben wir Fachmusiker selbst eingelenkt und bemühen uns mit Ehrlichkeit und Nachdruck das Instrument ernst zu nehmen, sogar ihm gerecht zu werden. Das ist deswegen von besonderem Gewicht, weil die Hände des Fachmusikers dabei nicht immer die glücklichsten sind. Man denke an die noch unerlöste Gambe und an das Klavizimbel! Was dem Laien oft an technischer Vollendung fehlt, ersetzt er zum Glück nicht selten durch ebenso sachliches wie heißes Ringen um ganze Lösungen. Das aber ist noch immer der Schlüssel zu den Geheimnissen der Klangwelt vergangener Jahrhunderte gewesen.

Als eindeutiges Ergebnis aller dieser Bemühungen erwuchs auf dem Gebiet der historischen Musik die Erkenntnis, daß nicht alles, was man machen „kann", notwendig auch „richtig", d. h. stilecht und im Geiste der Musik sein müsse.

Zuerst ist es immer die Frage nach dem Instrument, die auftaucht. Ganz allgemein kann man sagen, daß heute schon recht gute Instrumente zu haben sind. Man muß sie indessen suchen. Denn die große Menge der Hersteller befaßt sich ausschließlich mit der Fabrikation des Allerbilligsten, der sog. Schulflöten. Manche Hersteller bringen es darin auf mehrere tausend Stück im Jahr. Anscheinend gibt es noch immer recht wenige Blockflötenbauer, die selbst dieses Instrument wenigstens einigermaßen zu spielen verstehen. Es hat aber den Anschein, als ob doch schon der eine oder andere Flötenbauer sich um das Spiel des Instruments bemüht. Das wäre gut; denn zwischen dem Instrumentenbauer, der nur Holzarbeiter wäre und dem Spieler, der nur Künstler wäre, ist

der Austausch schlechterdings nicht möglich, der allein zum Bau immer besserer Instrumente führt.
Leider ist die Herstellung immer noch sehr uneinheitlich. Man kann Blockflöten in so gut wie jeder Stimmung erhalten. Es werden Flöten in c, d, e, f, g, a, b, h und mit anderen Grundtönen angeboten. Das geht zurück auf die ersten Vorbilder, auf die von Dolmetsch in England altem Vorbild nachgebauten Instrumente. Sie standen für uns in „e" und „h", waren aber als f- und c-Instrumente gemeint. Man bemerkte bald, daß eine Flöte mit der Grundtonart E-dur schwer zum Spiel nach Noten verwendbar sei, ging auf vergrößerte Instrumente in d und a über. So war der Anstoß zu den späterhin angebotenen zahlreichen Abarten gegeben. Der Anfänger ist demgegenüber ratlos; er kennt nicht die Gründe solcher Unterschiede, er kennt nicht den verschiedenen Klangcharakter solcher Flöten. Damit aber noch nicht genug: auch die Stimmung im engeren Sinn, also etwa der Ton „c" schwankt um manche Schwebung zwischen den Flöten verschiedener Hersteller. Da die Blockflöte ohne Nachteil nur wenig nach der Tiefe zu umgestimmt werden kann — durch geringes Auseinanderziehen an den Verbindungsstutzen ihrer Teilstücke, — stört die Uneinheitlichkeit der Stimmung manchmal beträchtlich. Zwar die Zeit ist vorüber, wo Flöten in „hoher", „tiefer" oder „normaler" Stimmung angezeigt wurden; zur Zeit schweigen die Angebote in dieser Beziehung. Tatsächlich aber zeigen sich z. B. auf Tagungen oft so verschiedenartige Flöten vereint, daß daher sich die Anregung wohl verstehen läßt, künftig Flöten nur noch in Normalkammer-A zu bauen.
Eine andere Frage ist die nach der zweckmäßigsten Applikatur. Die ersten englischen Flöten waren genau nach historischem Vorbild gebaut, also mit Gabelgriff für die Quart. Die ersten deutschen wichen davon ab und entwickelten eine einfachere, eigene Greifart. Zunächst war die deutsche Greifweise der englischen unterlegen: sie erreichte nicht die in alter Kammermusik verlangte Höhe. Im Laufe der Jahre hat sich dieser Mangel aber beseitigen lassen. Heute erreicht auch die deutsche Applikatur mühelos und rein die Mitte der dritten Oktave des Instruments. Die historisch getreuere Griffart verlor dadurch verständlicherweise an Boden. Nur neuerdings wird wieder für sie geworben. Es ist noch nicht zu entscheiden, ob ein wirkliches Bedürfnis dafür vorliegt oder ob es sich um Versuche handelt, die mit dem Bestreben zusammenhängen, die alten Instrumente auch in der Kostbarkeit des Materials, in der barocken Profilierung ihrer Form und schließlich auch in der Greifart ganz getreu nachzubilden, Versuche also, die weniger musikalischen Notwendigkeiten als vielmehr „romantischen" Neigungen entspringen. Grundsätzlich ist zu sagen, daß sich das Äußere der Blockflöte mit gutem Ergebnis abweichend vom alten Vorbild erneuern läßt. Verschiedene umgebildete Formen zeigen es. Auch Material anderer Art, als das früher gebrauchte, hat sich bewährt und heute Eingang gefunden. Aber zur alten Greifart nur aus historisierender Neigung zurückzukehren, erscheint nicht wünschenswert, nachdem die deutsche Greifart bereits auf breiter Front im Vormarsch ist. Denn eines muß erreicht werden, soll die junge Blockflötenbewegung nicht zersplittern in „Schulen" oder „Systeme": eine einheitliche Spielweise. Daß wir auch bei „deutsch" gegriffenen Flöten noch nicht an diesem

Ziel stehen, lehren die Grifftabellen, die die Hersteller vor allem den billigen Flöten beilegen. Sie sind ein deutliches Zeichen für die Unsicherheit der Blockflötenerzeuger. Da sind sechs, sieben und mehr Varianten für einen Griff angegeben. Es gibt keine Geige, die anders gegriffen wird als eine andere. Und bei anderen Holzblasinstrumenten z. B. dem Fagott gibt es wohl die sog. „Kunstgriffe", d. h. Abwandlungen bestimmter Griffe für bestimmte Umstände und Griffverbindungen, aber auch diese Varianten sind bei jedem Instrument die gleichen.

Es muß das Ziel gesetzt werden, eine Blockflöte zu entwickeln, die in bequemer, logischer und Geläufigkeit gestattender Weise gegriffen wird und wir müssen den Mut finden, ein davon abweichendes Instrument als falsch und unrein zu bezeichnen.

Anfangs pflegten die Liebhaber fast ausschließlich das chorische Spiel auf Blockflöten. Das hat sich gewandelt, insoferne heute das Spiel auf der Schulflöte ein c" und auf der barocken Soloflöte, dem Alt in f', vorwiegt. Die ursprüngliche Vielheit ist einer Bevorzugung zweier Instrumenttypen gewichen; ein Vorgang ähnlich dem Wandel im Gebrauch der Blockflöten etwa vom 16. zum 18. Jahrhundert.

Ich hatte vor kurzem Gelegenheit, Choralsätze von J. S. Bach von einem Blockflötenquartett geblasen zu hören. Wer einmal diesen runden, wundervoll reinen Klang guter Instrumente und guter Spieler vernommen hat, wird es lebhaft bedauern, daß dieses Musizieren im kleinen Bläserchor zurückzutreten beginnt zugunsten der solistischen Spielweise. So erfreulich es in jedem Fall ist, daß die „Flauto"-Parte der alten Meister heute als Blockflötenstimmen erkannt sind und wieder auf den eigentlich dafür bestimmten Instrument erklingen, daß man dadurch wiederum veranlaßt wird, die so beliebten Klangmassen der Ripieni zu verringern, ja sogar schon zu Streichern alter Mensur zurückkehrt, so schade wäre es um das Verschwinden der chorischen Blockflöten. Chor gemeint als Zusammenspiel mehrerer Instrumente verschiedener, aber zusammenpassender Stimmung. Daß eine massenartige Ansammlung von Blockflöten gleicher Stimmung auch „Chor" genannt wird, ist nicht fördernd. Hoffentlich bricht sich da ebenfalls die Erkenntnis Bahn, daß herdenweise auftretende Blockflöten ein Widersinn in sich sind, daß auf solchem Wege ernsthaftes Musizieren jedenfalls nicht erreicht wird.

Eine gewisse, nicht immer glückliche Rolle spielt die Frage der Notation für Blockflöte. Die sogenannte Griffschrift, d. h. eine Notierung gleich der für transponierende Holz- oder Blechbläser, wobei ein bestimmter Griff ohne Rücksicht auf die verschiedene Stimmung der Instrumente stets durch das gleiche Notenbild wiedergegeben wird, täuscht dem Anfänger nur zuerst Bequemlichkeit vor. Der fortgeschrittene Spieler und — der Verleger seufzt; denn das bedeutet für den Spieler Umschreiben, für den Verleger Umdrucken der Noten. Gerade der Spieler, der seine Flöte in schlichter Weise zur Wiedergabe von Volkslied und ähnlichem leicht zugänglichem Stoff benutzen will, wird gut daran tun, das sog. Stufenspiel zu pflegen, also im eigentlichen Sinn transponierend zu blasen. Ihm steht dann der ganze Volksliederschatz und jedes Liederbuch offen, wenn er sich nicht darauf beschränken will, ausschließlich aus dem Gedächtnis zu spielen. Da und dort erkennt man bei Neudrucken das Bemühen, die richtige Oktav-

lage der Flötenstimme durch Hinzufügungen bei den Schlüsseln kenntlich zu machen. Beim Druck mehrstimmiger, für Blockflöten spielbarer Musik mag das angebracht sein, insbesondere dann, wenn die Sopranflöte eine Oktave niedriger notiert ist als sie erklingt, andererseits kann der schlichte Spieler verwirrt werden, wenn er sich darüber allzuviel Gedanken macht. Daher empfehlen sich solche Verdeutlichungen der wirklichen Stimmabstände nur für mehrstimmige Musiken.

Gefährlich wird es, wenn Autoren und Herausgeber sich an das Erfinden neuer Schlüssel machen. Auch dafür zeigen einige Neuerscheinungen Beispiele. Es ist zu hoffen, daß es beim Versuch bleibt. Was dargestellt werden soll, läßt sich mit unseren gewöhnten Schlüsseln genau genug darstellen.

Neuerscheinungen für Blockflöten sind in der letzten Zeit in wachsender Zahl herausgebracht worden. Es ist hier nicht der Ort, das Bedeutungsvolle vom Unbedeutenden zu scheiden. Soweit es sich um Neudrucke alter Musik handelt, geht es hier wie anderwärts: bei weitem nicht alles lohnt den Neudruck. Anscheinend spielt romantisierende Beurteilung dabei eine Rolle: das alte Gut erringt die Zuneigung allein schon, weil es alt ist.

Aber auch technische Umstände sind nicht immer befriedigend beachtet. So fehlt oftmals die Stimme des Kontinuostreichers. Ferner übersieht mancher Aussetzer des Kontinuo, daß der Part des Tasteninstrumentes die dienende Rolle zu übernehmen hat. Zugegeben, daß die neue Blockflöte der alten in der Klangstärke nicht mehr genau entspricht, sondern sie darin leider übertrifft, — trotzdem ist der vierstimmige Satz in vielen Fällen zu dick. Lockere Dreistimmigkeit genügt in den meisten Fällen und begibt sich nicht der klanglichen Steigerungsmöglichkeit. Und wenn man dem Kontinuospieler seine Stimme ausgearbeitet vorlegt, warum versucht der Herausgeber nicht öfter sie geistvoller auszubauen? Statt der ewig gleichen Akkordgebilde ein unaufdringliches anschmiegsames Spiel, um die Motive der Solostimme mit den vom Solisten vorgetragenen Gedanken würde manche solche Stimme reizvoller machen. Man lese dazu was Phil. Em. Bach über diese Dinge zu sagen hat. Meine Anregung, der Stimme des Kontinuostreichers die Bezifferung des Generalbasses auf alle Fälle beizudrucken, ist offenbar ungehört verhallt. Sonst böte sich öfter Gelegenheit, unbeeinflußt von einer weniger glücklichen Kontinuoaussetzung, im Sinne der Alten improvisierend die dem Cembalisten gestellte Aufgabe zu lösen. Denn glücklicherweise mehren sich die Spieler, die dieser Aufgabe gewachsen sind.

Einen besonderen Zweig der Neuausgaben machten seit kurzem die Bearbeitungen der verschiedensten Musiken für die Schulflöte in c'' aus. Man kann hierüber begründete Bedenken hegen. Soll diese Literatur wirklich ihren eigentlichen Zwecken dienen, kann sie sich nur auf technisch ganz Einfaches beschränken, wird darum aber auch viel Wertloses heranziehen müssen, was sonst ungedruckt geblieben wäre. Gewichtiger erscheint indessen der Einwand gegen die Wahl des Instruments. Daß die kleinen Flöten gewissermaßen im Vier-Fuß-Ton stehen, mag noch angehen. Schlimm aber ist der doch ziemlich schrille und fast rohe Klang der gemeinhin zum Spiel solcher Musik benutzten Flöten. Damit ist alles das verloren, was bei Wiederauffinden der Blockflöte zu ge-

winnen war: der kultivierte, intime, stille, ja zarte Klang des vornehmen Instrumentes alter Überlieferung. Es ist nicht so, daß Blockflötenmusik so pfeifen muß. Die kleine Schulflöte ist als billiges Instrument noch am Platze, wo sie im geselligen Kreise schlichter Spieler im Bereich des Volksliedersingens gebraucht wird. Als Instrument im kammermusikalischen Sinn ist sie ungeeignet. Die Bemühungen, sie dazu zu machen, verraten wenig guten Klangsinn. Hoffentlich handelt es sich bei diesen Erscheinungen um nicht mehr als um Ausnutzung einer Marktlage, die bald wieder einer günstigeren Entwicklung weicht.

Sehr am Herzen muß allen Freunden des guten Blockflötenspiels die Beisteuer der jungen Komponistengeneration zur Blockflötenliteratur liegen. Es wird auf die Dauer nicht angehen, als Blockflötenspieler sich stets nur mit der Musik vergangener Epochen zu befassen. Solange uns die gute aus dem Instrument und für das Instrument erfundene Musik noch nicht geschenkt ist, bleibt freilich wenig andere Wahl. Es sei nicht verkannt, daß aus einer ganz bestimmten inneren Notwendigkeit der Weg zur Musik der vergangenen Jahrhunderte gesucht wird. Nur daß es nicht dabei bleibe, ist die Sorge. So ist jeder Versuch eines zeitgenössischen Tonsetzers zu begrüßen, auch in Blockflötenmusik die Sprache unserer Zeit zu sprechen. Eine ganze Reihe glücklicher und weniger glücklicher Ansätze liegt schon vor. Vielleicht bietet sich zu anderer Zeit einmal Gelegenheit, gerade diesen Teil der Blockflötenliteratur eingehender zu durchstreifen; für heute sei es genug, auf ihn hingewiesen zu haben.

Volksmusik im heutigen Spanien

Von Gottfried Schweizer-Frankfurt a. Main.

Als 1935 anläßlich des internationalen Volkstanzfestes in London die spanische Gruppe bunt und leidenschaftsvoll vorführte, was wie vor vielen Jahrhunderten an Volkstänzen- und -liedern in der iberischen Heimat lebte, da war das Entzücken allgemein. Musikgelehrte und Komponisten nahmen Anregungen mit, aber auch die Spanier selbst empfanden diesen Erfolg als Verpflichtung zur Pflege urnationalen Volksgutes. Wenn wir jetzt im Funk des öfteren geflüchtete Spaniendeutsche als musizierende Gruppen hören mit Volksmusik der einzelnen spanischen Provinzen, dann sind das dieselben Tänze und Lieder, die vor dem unseligen Bruderkrieg auf den abgelegenen Dorfplätzen und Wiesengründen Sache des Volkes selbst waren. Und es ist eine schöne Bestätigung für den gesunden nationalen Auftrieb in der Westhälfte des Landes, daß durch Einfluß der Falangisten wieder die alte Sangesfreudigkeit und Pietät vor dem Erbe der Volkskunst zurückkehrt.

Schon immer hat es in der spanischen Geschichte einzelne gegeben, die es durch ihre Sammlertätigkeit und ihre Aufzeichnungen besonders ernst damit nahmen. Musiker vor allem erkannten den hohen Wert der Volksmusik, so im 16. Jahrhundert der in Rom geschulte, blinde Salinas aus Salamanca, so der hoch begabte Komponist Pedrell im 19. Jahrhundert, dessen Glaubensbekenntnis war: „Wir brauchen ein Wie-

deraufleben der Vokalkomponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, durchdrungen vom Geiste des spanischen Volksgesanges."
Daneben manche anonymen wandernden Sammler. Der Staat unterstützte diese mühevolle Arbeit nicht. Ein Bestand von 30 000 Melodien, der heute diesen Eifer krönt, geht teilweise in Madrid, teilweise in Barcelona einem mit Bangen befürchteten Schicksal entgegen. Bis kurz vor Ausbruch des Bürgerkrieges setzten einzelne volkskundlich interessierte Gelehrte die Sammlerarbeit verdienstvoll fort.
Sie suchten die naturverbundenen Bauern in den Pyrenäen auf, die auf dem Feld und im Hause noch die einstimmigen Weisen ihrer Vorfahren sangen. Denn der Volksliedforscher weiß ebenso wie der Volkskundler, daß in abgeschlossenen Landschaften die Einwirkungen und fälschenden Einflüsse von außen wenig vermögen. Damit die in ihrer Bergeinsamkeit zurückhaltend gewordene Bevölkerung zutraulich wurde, erzählten die wandernden Volksliedfreunde wohl abends auf dem Dorfplatz alte Legenden, sangen die Lieder der Großeltern und bald wetteiferten die Frauen und umsitzenden Dorfbewohner mit ihnen. Nachbardörfler, die nie eine Stadt, nie ein Auto gesehen hatten, baten um Besuch und bereicherten die Aufzeichnungen. Bei Köhlern draußen in den Bergwäldern und am Feierabend in der Dorfschenke, wo Zigarren und Wein die Zungen lockerten, da kamen wundervoll verhaltene Lieder vom Lieben, vom Tod zum Vorschein, vom Jäger und von den alten Mauren, die immer noch als Völkerschreck in gewissen Gesängen nachgeistern, wie in Wiegenliedern, in denen die singende Mutter noch heute ihr Kind vor ihnen warnt. Man ging in Altersheime oder zu den hochbetagten Großmüttern der Dörfer, von denen eine nicht weniger als 150 Melodien auch in schwieriger Chromatik überlieferungsgetreu wiedergeben konnte. Musik ist diesen Bergvölkern Bedürfnis, liebes Erbgut, in dem sich die Seele der Jahrhunderte sehnsuchtsvoll und verhalten aussingt.
Jede Provinz pflegt es ihrem eigenen Stammescharakter gemäß. Auch hier ist Volksmusik ein „biologisches Gewächs"! Die wortkargen Basken mit ihrer herben Ursprache und Traditionsarmut hüten ihre etwas ungefügen Gesänge und Tänze ebenso wie die sonnigen Andalusier, die in den überströmenden Melismen auf der Schlußsilbe eines Liedes noch etwas von der Ruhelosigkeit ihrer vandalischen Urväter zu offenbaren scheinen. Marokkanische Einflüsse mögen in den Zierraten vorliegen. Gingen doch nach dem Sieg der Mauren über die Andalusier zahlreiche arabische Spielleute ins Land.
Eine interessante Liedart lebt noch heute in der Heimat Carmens, in Aragonien, die vom pflügenden Bauern im ruhigen Dahinschreiten teils gesungen, teils als ermunternder Zuruf an die Tiere gesprochen wird. Im Arbeitslied wirkt sich ein vom Tanz abweichender, dem Arbeitsvorgang abgelauschter Rhythmus aus. In den Dörfern Kataloniens kennt man ihn beispielsweise in den Gesängen, die auf der Tenne gesungen werden, während die Tiere die Garben treten. Der gesprochene Teil tritt hier zurück. Auf den Balearen, auf Malorka vor allem zeigt das auf dem Feld gesungene Arbeitslied regellose Vielgestaltigkeit. Der Orient, der durch die Iberer und Phönizier auch ins Kunsthandwerk hereinwirkte, scheint nicht spurlos vorübergegangen zu sein!

Wo aber bleiben in dieser vorwiegend einstimmigen Volksmusik die Instrumente, die knatternden Kastagnetten Carmens und die singenden Gitarren? Nun, das urtümliche Spanien, das jetzt in dem erwachten Befreiungskampf wieder aufbegehrt, ist nicht das Spanien Bizets! Wenn heute im nationalen Gebiet nicht nur bei staatlichen Anlässen das Volk sich in Sevilla oder anderwärts auf großen Plätzen und Wiesen zusammenfindet, den Sardan tanzt und die Reigen dreht — dann tun Bolerogitarren mit. Flöten und Tamburins greifen ein. Volksfeste, wie sie noch zwei Monate vor der Revolution auch im östlichen Spanien unter freiem Himmel begonnen wurden. Und wieder ist es auch drüben die Jugend, die sich mit freudiger Bejahung für die Werte von Volkstum und Heimat einsetzt, um dann auch einmal in den Reihen der Falangistenkämpfer auf dem Marsch und im Biwack neben dem neuen, einenden Revolutionsliedern auch die alten stammestümlichen zu pflegen, die ebenso unsterblich zu sein scheinen, wie der Geist der alten meerbeherrschenden Spanier!

Claude Debussy

Zu seinem 75. Geburtstage.

Von Andreas Ließ - Wien.

Claude Debussy wurde am 22. August 1862 zu St. Germain en Laye, unweit Paris, geboren. Er entstammt einem einfachen Milieu. Frühzeitig, wie es stets bei Musikern der Fall zu sein pflegt, regt sich sein künstlerischer Geist und die Wesenszüge seiner Kunst sind in dem Charakter des Knaben offenkundig schon ausgeprägt. Er liebt das Seltene, Rare; der Geist des Preziösen, des aristokratischen Geschmacks ist ihm eingeboren. Immer mehr tritt er mit seinem werdenden Menschen in Erscheinung. Mit elf Jahren wird er Schüler des Pariser Konservatoriums, das er als Rompreisträger im Jahre 1884 verläßt. Wenngleich diese Ausbildungsjahre die ganze Eigenheit der Schaffensrichtung Debussys noch nicht in Erscheinung treten lassen, seine künstlerische Berufung als Komponist ihm noch nicht zu voller Klarheit geworden ist, und es zuerst scheint, als ob er die Laufbahn des Klaviervirtuosen einschlagen wollte, so zeigen doch gewisse Züge, sein ungestümer Freiheitsdrang, die Bestürzung erregende Neuheit seiner Phantasien, den aufgehenden Stern des Genies an. Um das Jahr 1880 wird ihm die Berufung zur Gewißheit. Noch ist seine Tonsprache gewiß bedingt durch die Lehren des Konservatoriums. Massenets Kunst übt starken Einfluß aus und auch ein Hang zur leichten Muse ist unverkennbar, aber die Richtung auf das große Ziel ist aus innerer Notwendigkeit heraus festgelegt. Die Seele des jungen Genies weitet sich und, zum Herrscher der musikalischen Welten bestimmt, öffnet sie ihre Pforten den reichen Einflüssen der Umwelt und den Kräften der Vergangenheit seiner Kunst.

Richard Wagner mußte für jeden Musiker der damaligen Zeit die erste Auseinandersetzung bedeuten. Debussy war ein glühender Verehrer des deutschen Meisters — Wallfahrten nach Bayreuth bezeugen es. Aber sein starker französischer Instinkt ließ ihn

bald erkennen, daß die Welt der französischen Kunst eine andere sei als die der deutschen. Seine starke Bodenständigkeit forderte eine Abkehr von Wagner. Er hat die Größe des deutschen Meisters stets anerkannt, wenngleich gelegentlich in der Reihe seiner kritischen Abhandlungen harte Worte fielen — jedoch, wer wollte einer zu Recht bestehenden tiefen Überzeugung kleine Schwächen nicht verzeihen? — In seinen Schriften finden sich in gleicher Weise Stellen höchster Bewunderung. Er selbst mußte einen anderen Weg gehen, so wollte es sein Gewissen, sein Franzosentum. Die Wagnerabkehr war eine Naturnotwendigkeit und sein Kampf gegen Wagner war ein Kampf um die Ehrlichkeit seiner Kunst. Nur dadurch, daß er seinem innersten Triebe folgte, vermochte er die große Leistung zu vollbringen, Frankreich erneut zu einer echt bodenständigen Kunstäußerung in der Musik zu verhelfen, den Ruf der französischen Musik, die mit wenigen Ausnahmen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in den Fesseln des Fremden und der Niederung lag, wiederherzustellen. Durch die Abkehr von Wagner beschritt Debussy im Innersten den Weg zu sich selbst. —

Wichtig für das Werden seiner Künstlerpersönlichkeit sind in gleicher Weise die Anregungen, die von der Seite der russischen Musik an ihn herantraten. Zweimal, vielleicht sogar noch ein drittes Mal, verbrachte er als Hauspianist der Frau von Meck, der Gönnerin Tschaikowskys, den Sommer in Rußland. Die Meinung der Biographen über die russischen Einflüsse jener Besuche wie über die Anregungen der freiheitlichen Zigeunermusik in jener Zeit sind geteilt. Jedoch, bedenken wir: Was heißt „Einfluß"! — Das Studium von 50 Partituren braucht keinerlei bedeutsame Wirkungen zu hinterlassen und ein Gesang auf der Straße, mit ganzen Herzen aufgenommen, unregistriert von den Biographen, wird zu einem grundlegenden Erlebnis! In jedem Falle hat die russische Musik auf Debussy stark gewirkt, und wenn es nicht Erlebnisse jener Jugendaufenthalte waren, so war es die spätere Wirkung von Mussorgskis Liedern und seinem Boris Godunow, die unbestreitbar den freiheitlichen Trieben Debussys starken Auftrieb gaben und an der Formung seiner Originalität mitwirkten. — Der Aufenthalt in Rom, mit seiner preisgekrönten Kantate „Der Verlorene Sohn" erstritten, vermittelte ihm die Bekanntschaft der altitalienischen Kirchenmusik, vor allem Palestrinas und Orlando di Lassos, Eindrücke, die die Darbietungen der Schola cantorum, jenes Institutes für Kirchenmusik in Paris, das in Konzerten die Schätze der Vergangenheit, des Mittelalters, der Renaissance und der letztvergangenen Jahrhunderte pflegte, vervollständigten. Auch die starke Bachpflege, die um die Jahrhundertwende in Frankreich einsetzte, geht an Debussy nicht spurlos vorüber. —

Doch mit der Auseinandersetzung mit der Musik seiner Gegenwart und der Vergangenheit rundet sich noch nicht die Künstlerpersönlichkeit Debussys in jenen achtziger Jahren. Von höchster Bedeutung ist seine Fühlung mit der zeitgenössischen Literatur. Als echt französischer Künstler ist Debussy Tonpoet wie seine großen Vorfahren Couperin und Rameau. Mit Recht schrieb Paul Ducas über seinen Freund: „Die stärksten Einflüsse, die sich auf Debussy auswirkten, waren nicht die der Musik, sondern die der Literatur!" Man versteht weder das Werden des französischen Meisters noch das Wesen seiner Persönlichkeit und seiner Kunst, wenn man nicht dieser

Verbindungen gedenkt. Debussy ist der Musiker des Symbolismus. Aus den Wurzeln der Romantik stammend, ganz besonders auch von Wagner, dem Dichter, beeinflußt, verkörpert der literarische Symbolismus in Frankreich nach den kühlen klassizistischen Formungen der parnassischen Bewegung erneutes metaphysisches Leben. Von Baudelaire schwingt die befruchtende Bindung hinüber zu Verlaine, zu Mallarmé, Maeterlinck und den anderen Mitgliedern dieser Gruppe. In Lied, Kantate und Oper sind ihre Namen untrennbar verbunden mit der Musik Debussys. Aber mehr noch: Diese literarische Bewegung war die formende Kraft, die auf dem Grund weiterbaute, den die Auseinandersetzung mit Wagner in Debussy gelegt hatte. Jene Veranlagungen, die feine aristokratische Geschmacksrichtung, das Preziösentum, die schon seine Jugenderscheinung gezeigt hatte, sie werden zu wirkenden Kräften des sich vollendenden Aufbaues der schöpferischen Persönlichkeit. In der Literatur seiner Tage findet Debussy restlos sich selbst, die Vollendung seiner französisch-geistigen Haltung. Bei diesen Dichtern findet er den Wert der Nuance, der feinen Tönung der Farbigkeit, er findet die Schwingungen erlebnistiefer Untergründe, er findet die romantisch symbolhafte Welt des Helldunkels, zugleich aber auch formale Gestaltenheit und geistige Klarheit, die sich mit den suggestiven Gewalten gefühlsmäßiger Dunkelheit paaren. Die ganze Skala symbolistischer Haltung steht in dieser Dichtung wie ein Spiegel vor ihm und er erschaut in ihr — sein eigenes Bild. Diese Identität zeigt uns Debussy als den großen Romantiker, gewiß, wie jene Dichter, als den französischen Romantiker cum grano salis, denn die französische Romantik ist stets die Synthese von echt romantischer tiefgründiger Seelenkraft und klassischer Umgrenzung. Das Gehäuse, auch der dunkelsten Welt des Symbols, ist stets die Klarheit der Form. Gibt es ein besseres Beispiel als Mallarmé und seine Kunst? — Auch hinter den preziösen Gebilden eines Debussy steht lebendiges Menschentum, eine brennende Seele.

Wie das romantische Kunstwerk Debussys allgemein als Synthese von verhaltener Erlebniskraft und espritvollem klarem Formungswillen zu verstehen ist, so muß auch seine Gestaltung der Natur in diesem Sinne erfaßt werden: Lassen wir uns nicht irremachen durch den Zauber des Raffinements, der gleichsam künstlich-kunstvoll über seinen Naturpoesien liegt. Hinter dieser zerbrechlichen Feinheit der Formung steht ein tiefes Naturerlebnis, das nur — echt französisch — bildhafte Umrandung anstrebt. Wie die Natur eines kostbaren Edelsteins durch Schliff und Fassung, so ist auch die volle und tiefe Erlebniswelt Debussys gefaßt in kostbarste Formung einer vergeistigten, espritvollen Haltung. Es ist gewiß die silbrige Landschaft der Ile de France, die Lichtkraft des Midi, nicht ein deutscher Wald oder die Schwermut nordischer Heide, die ihn erregt. Nuages, La Mer, die vielen Klavierstücke sind Zeugnis dessen, Zeugnis starken Erlebens und reicher Phantasie. —

Die kostbare Fassung seiner Seelenkräfte im Kunstwerk hat noch eine starke Quelle bedeutsamster Anregung: die Kunst des fernen Ostens. Die Farbdrucke jener östlichen Reiche, zu tausenden in Paris verbreitet, und nicht zum wenigsten die musikalisch-tänzerischen Darbietungen der Weltausstellung 1889 haben tiefe Spuren in der Formung seiner Kunst wie in seiner geistigen Haltung hinterlassen. Er erfühlte die

starken Verwandtschaften, wie er die Bindung mit der freien russischen Volksmusik erspürt hatte und jene mit der Welt der Rhythmen des spanischen Tanzes, der die französischen Musiker sich so erstaunlich sicher angleichen, wie etwa der Meister von Carmen, der, wie auch Debussy, seinen Fuß nie auf spanischen Boden setzte. Die Tänze der indischen Bedayas wirkten fort, ja sie wurden erst in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts in Debussys Kunst zu bestimmenden Kräften und ihr Einfluß reicht bis in die letzten Lebensjahre des Meisters. Im Strahl dieser Kräfte reifte Debussys Künstlerpersönlichkeit, sie aber schmolz diese Welt zur Einheit um, im Schaffensfeuer genialischer Größe.

Um 1890 setzt die Welle des Schaffens ein: neu, bestürzend originell. Diese Kunst scheint Sensation, aber sie ist echt bis in den tiefsten Kern, wie bis in die letzte Erscheinungsform der Oberfläche: Der — L'Après-midi d'un faune, das Streichquartett, die Nocturnes, die Lieder, die ersten Klavierwerke und nicht zu vergessen Pelleas und Melisande, die eigenartigste Operschöpfung, die wir kennen, die vollkommenste Blüte seiner Kunst. Ein unveröffentlichtes Bühnenwerk steht vor Pelleas, Pläne zu neuen Opern, darunter ein französischer Tristan nach dem Texte von Bédier, wie die Novelle: der Untergang des Hauses Usher von Poe beschäftigen ihn sein Leben lang. Pelleas und Melisande schuf er mit aller Sorgfalt, es immer wieder überarbeitend im Laufe von zehn Jahren und empfand es als vollkommenen Wert. Bei der Uraufführung im Jahre 1902 stand Debussy auf dem Gipfel des Schaffens und des Erfolges. Das Werk war seine persönliche große Tat, wie es die große befreiende Tat des französischen Geistes war.

Weiter geht seine Entwicklung — eine Entwicklung ist es in der Tat, denn nie rastete er auf seinem Wege, wie er noch am Ende seines Lebens bekannte, von Krankheit hart bedrückt und die Schatten des Todes spürend: Ist es nun zu Ende dieses Fortstreben und immer Fortstreben, das mir mehr bedeutete als Leben und täglich Brot?

Die Kunst des Ostens wirkt sich in verstärktem Maße in den Werken seiner Klavierkunst aus, die nun die schönsten Blüten zeigt: Die Estampes, die Serien der Images. In Fortsetzung der Linie Chopin-Liszt schafft Debussy hier einen ganz neuen Klavierstil von ungeahnten zarten Reizen und einer poetischen Feinheit, die eine ganz neue Ära bedeuteten. Die beiden Bände der Préludes und die von den Pianisten noch nicht eroberten, selten reizvollen Etuden formen ihn aus. Gerade die Préludes — wie auch der kleine Band der Childrens Corner — offenbaren jene espritvolle Feinheit des Humors, der zur Eigenheit des Debussystischen Kompositionsbildes gehört.

Neue Bahnen zeigen die Orchesterwerke, die nach der Jahrhundertwende entstanden: La Mer, ein machtvolles Loblied des Ozeans, die Images für Orchester, insbesondere die dem Lande jenseits der Pyrenäen gewidmete Ibéria, voll Traumversunkenheit und verzückter Rhythmen. Ein Stilwandel ist in jenen Jahren festzustellen: Gewiß bleibt die farbige Kunst der Nuance, die Meisterschaft der harmonischen Gebung unverrückbare Grundlage, aber die Kraft jener kleinen impressiven Phrasengestaltungen wächst, die Melodielinie — die übrigens Debussy nie vernichtet, sondern nur wie im Reflex gebrochen hatte — formt sich in weiterer Bogenspannung und zu klarerem Umriß,

Linie und Farbe paaren sich erneut zu offenkundiger Einheit, und die rhythmische Brechung gibt das besondere Gepräge. Gerade die Vertonung der altfranzösischen Texte, Texte von Villon und Charles D'Orléans zeigen diesen Umschwung an, ja hier tritt das lineare Profil, sogar in kontrapunktischen Anklängen, in aller Klarheit zutage. Man hat von einem werdenden neoklassizistischen Stil bei Debussy gesprochen, und er ist in der Tat vorhanden. Charakteristisch für diese neue Haltung, nach Pelleas und Melisande, der zweite Markstein seines Schaffens, ist die Musik zu dem Mysterium Gabriele d'Annunzio's, dem Martyrium des Heiligen Sebastian. Dieses Werk ist nicht zu Unrecht als hellenisch bezeichnet worden. Es offenbart in seiner Transposition erotischer Sensibilität ins Religiöse das Erbe der Antike. Zugleich — und gerade diese Überhöhung einer Religion der Schönheit durch ethische Werte, in dieser merkwürdigen Bindung von Sensibilität und Heiligenbild, wie sie der d'Annunziosche Text ausspricht und wie sie in Debussys Musik ihre vertiefende entsprechende Formung findet — zeigt das Werk eine Parallele zu Wagners letztem Werke. So nennt man das Martyrium den Parsifal Debussys wie man Pelleas als seinen Tristan bezeichnet.

In das Kunstschaffen des letzten Jahrzehntes vor dem Kriege fällt bereits die ahnungsvolle Unruhe kommender Geschehnisse; neue Ausrichtungen des Schaffens im Geistigen wie in der Technik deuten sich an, wie Debussys Kunst selbst Linien dieser Entwicklung aufweist. War der französische Meister gewiß in erster Linie eine letzte Erfüllung der Romantik, so schlägt der neue unruhevolle Geist der Zeit auch in sein Lebenswerk hinein; auch in seinem Schaffen wird der kämpferische Zwiespalt lebendig. Die Wogen des russischen Balletts mit seiner grellen Farbenpracht und seinen expressiven Gestaltungsformen gehen über Paris nieder und formulieren ein neues herberes Schönheitsideal. Eine Gegenbewegung gegen die Kunst der feinen Nuance wird entfacht. Strawinskys Sacre du Printemps mit seiner erdgebundenen urmenschlichen Wucht offenbart den Geist jener Richtung. War es im 19. Jahrhundert Wagner gewesen, der in Frankreich bestimmend auf die Zeitformen wirkte, so waren es jetzt die Russen. Jedoch, mochte ein Abwenden von dem alten Schönheitsideal romantischer Poesie erfolgen — und diese neue Richtung war nicht nur Ausdruck einer Wende in Frankreich, sondern in ganz Europa —: Debussys Kunst, selbst Kampfobjekt, hielt ihr stand. Ja mehr noch, Debussy, zum Weitergehen stets bereit, setzte sich mit dieser neuen Bewegung auseinander. Befreundet mit Strawinsky, spielte er mit ihm den Auszug des Sacre und Spuren dieser Anregung sind in seinen spätesten Werken nachweisbar. Gewiß, im Grunde blieb er seiner Schaffensbasis treu: Er war der Meister der Farbe und ihrer feinsten Zerlegung, er war Aristokrat, er war Romantiker; diese Kunst der eisernen Faust mußte ihm im Innersten fremd bleiben, wie ihm auch jeder Realismus fremd bleiben mußte. Sein Schaffen der letzten Jahre steht jedoch unter der Problematik des Neuen. Ein Tasten zeigen diese letzten Werke, vor allem die drei Sonaten —; daß er, der freie Tonpoet, die Bezeichnung „Sonate" wählt, ist bereits ein offenkundiges Zeichen neuen Suchens und Strebens. Es war jedoch nicht nur ein Tasten, es war zugleich ein tragischer Ausklang! Das Schwert des Todes hing bereits über seinem

Nacken. Schon hatte die unheilbare Krankheit ihn gezeichnet. Gerade die genannten Sonaten offenbaren diesen Kampf und in ihrer suchenden Problematik sind sie zugleich hohe menschliche Dokumente des Genies, in dessen lebensvolle Schaffenskraft die harte Pranke des Schicksals die tödliche, blutende Wunde geschlagen hat. Wie die letzten Werke Beethovens, sind sie der erschütternde Ausdruck dornengekrönten Menschentums. Noch beschäftigen den Meister Pläne und Absichten; nichts kommt mehr zur Ausführung. Auch ein letzter Preisgesang und Dankesgruß an die geheimnisvollen Kräfte des Mutterbodens seines Schaffens, eine Ode an Frankreich bleibt Torso. In jenen Märztagen, in denen Paris unmittelbar von den Schrecken des Krieges betroffen wurde, schloß Claude Debussy die Augen für immer.

Die Zeit Debussys ist historisch geworden. Wir sind in eine neue Epoche der Welt- und Kulturgeschichte eingetreten. Wie ein fernes Land liegt jene Zeit hinter uns. Das letzte Wort hat die Geschichte jedoch über Debussy noch nicht gesprochen. Gerade die großen Umwälzungen in den technischen Fragen unserer musikalischen Kunst, die in der Gegenwart in immer größerer Breite sich auswirken und einer Lösung entgegendrängen, lassen mit immer größerer Deutlichkeit erkennen, daß gerade die Kunst Debussys in diesen Belangen ein bedeutsamer Wende- und Umdeutungspunkt ist, wie ich es in meinem Buch über Debussy bereits betonte. In seiner Kunst letzten Romantikertums sind die Keimzellen des Neuen bereits enthalten. Wir, in dem Abstand zeitlicher Entfernung, gehen diesen Wurzeln nach, und das Band der Kontinuität geschichtlicher Entwicklung bietet sich in immer klarer Ausprägung unserem Blicke dar — über alle Einschnitte und Gegenrichtungen hinweg. Eine kommende Geschichte der Musiktheorie wird dem Schaffen Debussys in den Hinsichten der grundlegenden Formungen des musikalischen Kunstwerkes noch größere Bedeutung zusprechen als es die jüngste Vergangenheit tat; denn, noch bedeutsamer als die gerühmte Erweiterung des Klangbildes ist Debussys Antasten einer neuen Formung der Struktur, ich meine das Bild einer neuen Tonalität und ihre Prinzipien.

Debussy hat keine Schule gehabt, er war der typisch freiheitliche Vertreter seiner Zeit, seine Einwirkungen sind jedoch über ganz Europa gegangen. Die Klanglichkeit des gesamten Musikschaffens wurde durch ihn beeinflußt, die Oper, die Sinfonie und die zyklischen Werke ganz besonders in ihren langsamen Mittelsätzen und nicht zum wenigsten die gesamte Klavierliteratur, der er schöpferisch die Richtung wies.

Hat die intern-musikgeschichtliche Würdigung Debussys noch nicht ihren letzten Abschluß gefunden, so sind die geistesgeschichtlichen Bedeutsamkeiten offenbar: Europäisch gesehen ist sein Schaffen die vollendetste Darstellung der Endhaltung der individuellen Renaissanceidee auf musikalischem Gebiete. In den Annalen des französischen Kulturgeschehens ist die Tat seines Lebenswerkes mit goldenen Lettern eingetragen. Seinen Ruhm verkündet sein Ehrentitel: Musicien français. Seit dem 18. Jahrhundert, ja vielleicht seit Machault, hat Frankreich keinen Musiker mehr gesehen, der so vollendet, so tief und reich das innerste Wesen der Nation zum Ausdruck brachte.

Debussys Genie und Größe ist unbestritten. Letztes Zeugnis dessen sind jedoch nicht die historischen Bedeutsamkeiten, sondern daß sein Werk lebendig weiterwirkt und weiter-

zeugt. Und dies ist in der Tat der schönste Beweis seines Genietums, daß sein Werk auch in unserer Zeit anderen Geistes lebendig ist und weit über die engeren Grenzen seines Landes in immer reicherer Blüte sich auswirkt, das Erlebnis der Schönheit und echten Menschentums spendend. Wenn Debussy, historisch gesehen, der vollendete Ausdruck der Abendröte jenes sich neigenden Kulturtages der Schöpfung war, der in der Nacht des Krieges erlosch, so offenbart sich der unvergängliche Wert seiner Schöpfungen darin, daß die schimmernden Geschmeide seiner Kunst auch im funkelnden Lichte der aufgehenden Morgensonne unseres neuen Kulturtages ihre wirkende Kraft, ihr erlebnisspendendes Leben nicht eingebüßt haben, ja ihr wesenhaftes Leuchten an Kraft der Anziehung und magischer Beseeltheit nur gewonnen hat.

Der musikalische Don Quixote der Romantik

Justus Thibauts Kampf gegen das Virtuosentum.

Von Friedrich Baser-Heidelberg.

Wer das tief-tragische Schicksal dessen erfaßte, der als Nachgeborner eines in der Fremde versprengten nordischen Volkes auf verlorenem Posten den Kampf gegen die ihn erdrückende Masse und Gesinnungsfremdheit durchhält, wird den westgotischen Ritter Don Quixote mit den Augen des genialen Rasseforschers Artur Graf Gobineau begreifen lernen und seine Abwehrstellung gegen die kelt-iberische Welt verstehen, die ihn gierig umbrandete und seinen hohen Geistesflug zu sich hinabzwingen wollte. Glücklicher war der Nachkomme von Hugenotten, Justus Thibaut, der große Rechtsgelehrte, dessen Name (Theobald), wie auch Theoderich oder Theodahat (Thiu bedeutet auf gotisch Volk), auf germanische Vorfahren schließen läßt. Erst durch diese rassische Erfassung seiner großartigen, seltsamen Erscheinung lösen sich gewisse Widersprüche im Wesen des bedeutenden Mannes, der auch seine Gegner zur Achtung zwang. Doch nur wenige seiner Zeitgenossen begriffen den tieferen ethischen und rassischen Sinn seines unversöhnlichen Kampfes gegen das jüdisch sehr stark durchsetzte Virtuosentum, den er bis zu seinem Tode (1840) ausfocht.

Mag auch, kulturpolitisch betrachtet, sein größtes Verdienst sein, daß er sofort in den Freiheitskriegen gegen Napoleon die Forderung nach einem einheitlich deutschen Rechte erhob und so die Zerklüftung deutschen Rechtsempfindens durch tausend Landesgrenzen beseitigen half, so wurden bisher seine außerordentlichen Verdienste um die Reinigung unserer Musikkultur noch kaum in ihrem ganzen Umfange gewürdigt. Sein unerbittlicher Kampf gegen die Verflachung des europäischen Musiklebens noch zu Lebzeiten Beethovens war nicht minder wertvoll, wie seine unablässige Pflege des Volksliedes. Zu diesem hohen Ziele blies er unverdrossen seine Lockflöte, ein rechter „Rattenfänger von Hameln" (er ist in Hameln geboren) und blieb zeitlebens umringt von Studenten, die in seinem Singverein immer wieder unvergeßliche Eindrücke fürs Leben mitbekamen. Sein Haus in Heidelberg steht an der Stelle, wo 1488 die Kantorei des kur-

fürstlichen Kapellmeisters Johannes von Soest nachzuweisen ist. Hier ging Goethe 1814 und 1815 ein und aus, von den altehrwürdigen Gesängen in Thibauts Chor ebenso tief beeindruckt, wie von den altdeutschen Gemälden im gegenüberliegenden Hause der Brüder Boisserée. Bereits 1807 verkehrten hier der junge Heidelberger Student Josef von Eichendorff, Achim von Arnim und Clemens Brentano, zu deren Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" 1810 in Heidelberg Volkslieder mit schlichter Klavierbegleitung erschienen, als deren ungenannter Herausgeber Thibaut lange galt. Jedenfalls aber mag er durch seine mächtige Fürsprache die Verleger entscheidend bestimmt haben.

Goethe wollte auch 1816 wiederkommen, diesmal in Begleitung Zelters. Doch ein Unfall bei Wiesbaden ließ ihn umkehren: Zelter mußte allein reisen. Im Hause Thibauts vertiefte er seine Liebe zu den alten Meistern: hier wurde der Keim gelegt zu seiner verstärkten Bachpflege in Berlin.

Goethe sammelte mit Eifer alte Noten und Manuskripte, packte sie eigenhändig und liebevoll ein, um sie Thibaut zu schicken, und legte auch seinem Sohn August, der die Heidelberger Universität bezog, den Besuch der Chorabende bei Thibaut sehr ans Herz.

1829 kam der Student Robert Schumann zu Thibaut und schrieb seiner Mutter aus Heidelberg: „Thibaut ist ein herrlicher, göttlicher Mann, bei dem ich meine genußreichsten Stunden verlebe. Wenn er so ein Händelsches Oratorium bei sich singen läßt (jeden Donnerstag sind über 70 Sänger da) und so begeistert am Klavier akkompagniert und dann am Ende zwei große Tränen aus den schönen, großen Augen rollen, über denen ein schönes, silberweißes Haar steht, und dann so entzückt und heiter zu mir kommt und die Hand drückt und kein Wort spricht vor lauter Herz und Empfindung, so weiß ich oft nicht, wie ich Lump zu der Ehre komme, in einem solchen heiligen Hause zu sein und zu hören. Du hast kaum einen Begriff von seinem Witz, Scharfsinn, seiner Empfindung, dem reinen Kunstsinn, der Liebenswürdigkeit, ungeheuren Beredsamkeit, Umsicht in allem."

An Friedrich Wieck schrieb er: „Gegen Thibaut bildet sich eine Opposition, in der auch ich mitfiguriere: Sie glauben kaum, was ich bei ihm für herrliche, reine, edle Stunden verlebt habe und wie sehr seine Einseitigkeit und wahrhaft pedantische Ansicht über Musik bei dieser unendlichen Vielseitigkeit in der Jurisprudenz und bei diesem belebenden, entzündenden und zermalmenden Geist schmerzt." Freilich, der junge Pianist spielte lieber die Alexandervariationen von Moscheles vor Konzertbesuchern, die für einen Herz und Hünten schwärmten: „Das Bravo- und Dacapo-Rufen hatte bei Gott kein Ende und es ward mir ordentlich siedend und schwül dabei. Die Großherzogin (Stefanie) klatschte bedeutend. Ich hatte aber auch acht Wochen darüber studiert und wirklich gut gespielt, was ich recht gut fühlte." Das Virtuosenfieber hatte ihn ganz umkrallt: „Thibaut mit seinen Händel-Arien muß unter den Tisch!" — — Wo aber alle Beredsamkeit Thibauts nichts fruchtete, kam die Handlähmung zu Hilfe, die sich der von Technik und Mechanisierung schon ganz Besessene durch unsinnige Vorübungen zuzog. All' seine Virtuosenträume führten sich so von selbst ad absurdum.

Nun konnte Thibauts Saat allmählich aufgehen, den jungen Tondichter zu Bach und — sich selbst führen. In seine „Musikalischen Haus- und Lebens-Regeln" schrieb er „Ein schönes Buch über Musik ist das ‚Über Reinheit der Tonkunst' von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst." Und „Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch".

E. Baumstark, der sich 1827 in Heidelberg als Privatdozent habilitierte, 1838 als Professor nach Greifswald berufen wurde, widmete nach Thibauts Tode 1840 seinem verehrten Meister „Erinnerungen", denen wir hier nur wenige Sätze entnehmen können:

„Unter sämtlichen neueren Komponisten genossen im Kirchenstil nur Michael Haydn, Ett in München und Cherubini seine Verehrung, jedoch ersterer nur wegen weniger Stücke, und letzterer, den er wegen seiner gedruckten Werke im Kirchenstile förmlich bedauerte, bloß wegen eines Stückes, das meines Wissens nicht gedruckt ist und ihm Cherubini im Manuskripte zum Geschenk gemacht hatte. Es ist dies ein achtstimmiges „Et incarnatus", ein wahres Meisterwerk, das allen größten Meisterwerken in dem gleichen Stile und Satze mit gleichen Ehren an die Seite gesetzt werden muß. Thibaut liebte es unendlich und gab es am liebsten mit der riesenmäßigen achtstimmigen Messe von Mariani, für welche es meines Erachtens außer jenem Stück von Cherubini kein einziges vergleichbares musikalisches Kunstwerk gibt, selbst L. de Vittorias achtstimmige Stücke, Durantes achtstimmiges Requiem und Händels „Israel" nicht ausgenommen, so unvergleichlich diese auch immerhin sind.

Eine unauslöschliche Dankbarkeit und Verehrung erfüllte sein Herz für denjenigen Mann, bei welchem er noch zu Heidelberg in späterer Zeit Stunden der Belehrung im Felde der Harmonie zugebracht und den er mit fast schulknabenhaftem Eifer und Gehorsam aufgegebene Exempel ausgearbeitet hat. Auch ich möchte diesem Manne, der auch mein unvergeßlicher Lehrer war, einen Denkstein setzen. Es war dies der Schullehrer Zimmermann in Heidelberg, ein unmittelbarer ganz spezieller Schüler (Abt) Voglers, ein äußerlich ganz unscheinbares altes Männchen, dem aber Gott neben manchem anderem Talente ein ungemein feines Gehör und einen Sinn für Harmonie gegeben hatte, der kaum seinesgleichen hat. Seine musikalische Geisteskraft war noch im 78 Jahre seines Lebens so groß, daß er in finsterer schlafloser Nacht im Bette in Gedanken die schwierigsten Probleme der Harmonie und melodischen Kombination so klar lösen konnte, daß er sie des Morgens niederzuschreiben vermochte. Ich sehe ihn noch im Geiste, wie er im Singverein bei Thibaut, wo er als einziger regelmäßiger Zuhörer erscheinen durfte, vor Verwunderung und Entzücken über ein vorgetragenes Stück sich mühsam erhob, die Hände in die Höhe streckte und sagte: „Das ist Urstoff."

Prof. Dr. Fritz Stein-Berlin schreibt in seiner „Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts": Im musikalischen Nachlaß Thibauts fand sich eine von Zimmermann verfaßte handschriftliche Modulationslehre (im Besitz des Universitäts-Musikinstituts zu Heidelberg), die in der Tat eine hervorragende theoretische Begabung ihres Verfassers verrät. In 528 Beispielen behandelt er da die verschiedenen Modulationsarten. Einem jeden Beispiel sind Erläuterungen beigegeben, die treffend und geistvoll, oft an Errungenschaften moderner Musiktheorie erinnernd, Baumstarks Urteil bestätigen und einen nicht alltäglichen Scharfblick ihres Verfassers für das Wesen harmonischer Probleme bekunden."

Ludwig Spohr, der junge französische Dichter, damals ein begeisterter Deutschland-Schwärmer: Edgar Quinet, der sich später auch politisch betätigte und eine Pfälzerin zur Frau nahm, der amerikanische Dichter Longfellow, alle die Thibaut näher kennen lernten, waren von dieser eigenartigen Persönlichkeit ergriffen; Thibaut prüfte aber auch sehr streng seine Jünger, wozu er eigenartige Mittel anzuwenden wußte. So hatte er den mit großen Prätentionen auftretenden Bernhard Klein, dessen Oratorien, Motetten und Psalmen, sowie zwei Opern in der 1830er Jahren eine Rolle spielten, bald erkannt in seiner jüdischen Zielstrebigkeit, obwohl Klein es wie Mendelssohn verstanden hatte, sich bei Thibaut nachdrücklichst einzuführen.

Mit Baumstark studierte auch W. von Waldbrühl (Zuccalmaglio) bei Thibaut. Beide gaben 1836, durch Thibauts Volksliederabende mächtig angeregt, eine „Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiedenen Völker der Erde" heraus, die sie „Bardale" nannten.
Mit ihnen studierte auch Albert Freiherr von Thimus. Er gab 1868 und 1876 beide Bände „Die harmonikale Symbolik des Alterthums" heraus, deren außerordentliche Bedeutung erst neuerdings von der Musikwissenschaft erkannt wurde. Ein dritter Band ist leider spurlos verschwunden. — Thibaut nimmt sich wie der schönere, gesündere und harmonischere Bruder des Rates Krespel aus, jener Fantasiegestalt E. T. A. Hoffmanns, die im Zwielicht alter und romantischer Zeit steht und Dichter und Musiker immer wieder schöpferisch anregt.
Je tiefer man zu den leisen Quellen geistigen Wachsens und Werdens des 19. Jahrhunderts hinablauscht, umso bedeutsamer wird die unscheinbare Rolle Thibauts, nicht etwa nur die des Juristen, sondern die des Kulturpolitikers, der bis über England und Amerika hinaus eine eigenartige Autorität besaß. Alle großen schöpferischen Zeiten des deutschen Volkes waren gekennzeichnet durch einen Überschuß an kraftvollen und auch eigenartigen Persönlichkeiten.

Aus dem unbekannten Briefwechsel von Tschaikowsky und Frau von Meck

Im Leben des großen russischen Komponisten hat Frau von Meck seit dem Jahre 1877 eine bedeutende Rolle gespielt (Tschaikowsky wurde 1840 geboren). Man weiß, daß Frau von Meck neun Jahre älter und Mutter von elf Kindern war. Als Witwe hatte sie niemand Rechenschaft über ihr Verhältnis zu dem Meister abzulegen. Der Briefwechsel war bisher unzugänglich. In der großen Biographie Tschaikowskys von Richard H. Stein (Max Hesses Verlag) heißt es: „. . . sie haben dreizehn Jahre lang in regelmäßigem Briefwechsel gestanden, und die Briefe Tschaikowskys an seine treu ergebene Freundin sind nicht nur die schönsten, sondern auch die wichtigsten Dokumente seines Lebens, die wir besitzen. Sie selbst war so vorsichtig wie Frau von Stein und sorgte dafür, daß den Unbeteiligten fast alle ihre Briefe unzugänglich blieben."
Trotz des langen Briefwechsels haben sich die beiden Partner nie gesprochen. Es ist eine der eigenartigsten Freundschaften, die überhaupt bekannt sind. Frau von Meck war im Besitz eines großen Vermögens, aus dem sie dem Freunde große Zuwendungen machte, schließlich sogar eine lebenslängliche Rente von jährlich 6000 Rubeln. Daran war dann die Bedingung geknüpft, daß er nie versuchen solle, ihre persönliche Bekanntschaft zu machen.
Nadjeschda Filaretowna von Meck hat auch künstlerisch starken Einfluß auf den Meister ausgeübt. Die Widmung der vierten Sinfonie „Meinem Freunde" gilt Frau von Meck.
Die Kenntnis der nachstehenden Briefe, die sich auch hierauf beziehen, verdanken wir der freundlichen Übermittlung der Übersetzerin Maria Bach-Wayskaja, Wien, die den gesamten Briefwechsel in deutscher Sprache demnächst vorzulegen gedenkt.

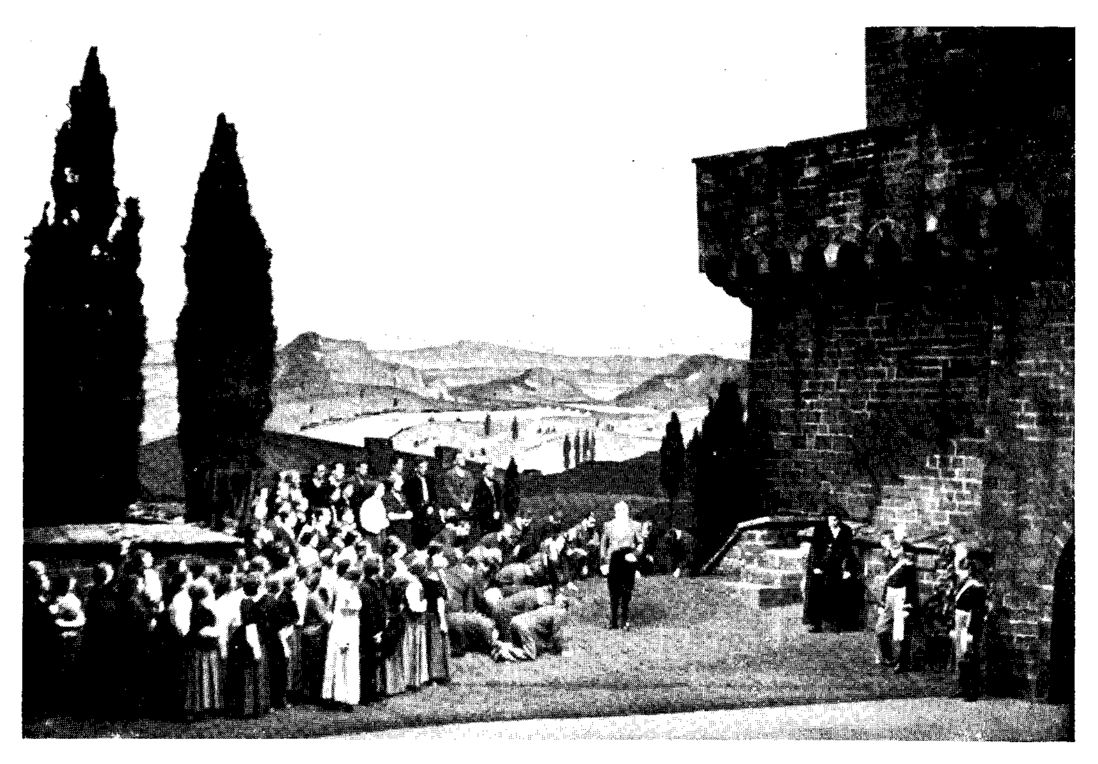
*

Frau von Meck an Tschaikowsky.

Moskau, 18. 3. 77.

Unendlich danke ich Ihnen und drücke Ihnen fest die Hand, Peter Iljitsch, für Ihr liebes Abbild, über das ich mich so gefreut habe, daß mir die ganze Welt heller erschien und es mir so warm und leicht ums Herz wurde.
In Ihrem mir so teueren Briefe hat mich nur das Eine in Verlegenheit gebracht: das ist Ihr Schluß, den Sie aus meiner Angst vor Ihrer Bekanntschaft gezogen haben. Sie denken, daß ich mich davor fürchte, in Ihnen nicht die Übereinstimmung des

Aus der Arbeit deutscher Opernbühnen



Hamburgische Staatsoper: Fidelio, Schlußbild
Inszenierung Heinrich K. Strohm, Bühnenbild Wilhelm Reinking

Hamburgische Staatsoper: Der Barbier von Sevilla
Inszenierung Rudolf Zindler, Bühnenbild Gerd Richter

Hamburgische Staatsoper: Petruschka
Inszenierung Helga Swedlund, Bühnenbild Gerd Richter

Hamburgische Staatsoper: Schwarzer Peter, Märchenoper von Norbert Schultze

Musikers mit dem Menschen finden zu können. Aber ich habe sie doch schon in Ihnen gefunden, das ist keine Frage mehr für mich. In dem Sinne, wie Sie es meinen, hätte ich mich früher ängstigen können, so lange ich mich nicht überzeugt habe, daß Sie gerade all das in sich vereinigen, was ich in meinem Ideal suche, daß Sie dieses Ideal personifizieren, daß Sie mich für all die Enttäuschungen, Irrtümer, wehmutsvolle Sehnsucht reichlich belohnen. Hielt ich das Glück in meiner Hand, würde ich es Ihnen geben. Jetzt aber hat meine Scheu vor Ihrer Bekantschaft ganz anderen Grund und entspringt einem ganz anderen Gefühl.

Ihr Marsch[1]) ist derart schön, daß ich hoffe, er wird mich in den glücklichen Zustand stillen Wahnsinnes bringen, in den Zustand des völligen Untertauchens des Bewußtseins und des Wissens um alles Bittere und Kränkende, was in der Welt vorgeht. Das Chaos von Gefühlen, welches beim Anhören dieses Marsches im Kopf und Herz entsteht, kann man nicht wiedergeben ....

Entschuldigen Sie mir, Peter Iljitsch, solch lange Briefe, aber so wie Sie in der Musik immer etwas zu sagen finden, so habe auch ich Ihnen immer etwas zu sagen und habe noch immer nicht alles gesagt.

Ich danke Ihnen noch viele, viele Male und bitte Sie, sich manchesmal zu erinnern Ihrer Ihnen mit ganzer Seele ergebenen

N. von Meck.

Frau von Meck an Tschaikowsky.

Moskau, 6./18. März 1878.

Gerade setze ich mich dazu, um Ihnen, mein teuerer unschätzbarer Freund, zu schreiben, als ich Ihren Brief, mit Beilage des Liedchens „Pimpinella" erhielt. Ich danke Ihnen für diese reizende Sache, die mich um so mehr freut, als sie von Ihnen ausgeht und die halbe Arbeit in ihr von Ihnen stammt. Ich zeige sie dem italienischen Lehrer meiner Tochter; es wird ihm bestimmt viel Vergnügen machen. Erstaunlich musikalisch ist dieses italienische Volk, aber wie kann man unter solchem Himmel nicht nach Musik dürsten, die den leidenschaftlichsten Bedürfnissen der Seele gerecht wird! Es tut mir, leid, daß Sie die Chöre in Venedig und das Quartett in Neapel, die dort gewöhnlich jeden Tag singen und spielen, nicht gehört haben; was für Stimmen und was für ein Vortrag!

Ihren Kummer über die Unaufmerksamkeit der Freunde teile ich mit Ihnen, mein Teuerer, weil ich weiß, daß der größte Kummer nicht von Feinden, sondern von jenen zugefügt wird, die wir für unsere Freunde halten. Ich verstehe wohl, wie schmerzlich und kränkend es für Sie ist, aber ich erwarte von dort auch nichts besseres. Wenn Ihnen aber die Urteile der Leute „niedriger Stufe" Vergnügen bereiten können, so kann ich Ihnen den Eindruck eines der klügsten, gebildetsten und die Musik leidenschaftlich liebenden Schüler von Ihnen, Pachulsky, mitteilen. Ich sehe ihn sehr oft und bin von seiner Aufrichtigkeit und der Tiefe seines Eindruckes vollkommen überzeugt. Er ist mehr als entzückt von Ihrer Symphonie!! Einige Tage hindurch konnte er von nichts anderem sprechen, an nichts anderes denken, jede Minute lief er zum Klavier und spielte ganze Abschnitte davon.

Er hat ein ausgezeichnetes Gedächtnis und ich habe ihm die nähere Bekanntschaft mit unserer Symphonie zu danken, da er sie mir immer wieder vorspielt. Dieser Mensch ist ein exaltierter Musikanbeter und bis zum Anhören Ihrer Symphonie war er ein Anhänger Wagners. Aber bereits nach der ersten Orchesterprobe ist er in einem solchen Zustande zu mir gekommen, daß ich ganz ängstlich wurde. „Das ist eine Musik!" wiederholte er immer wieder — „was ist jetzt Wagner, was sind wir, wozu sind wir noch auf dieser Welt!" Pachulsky beweist mir, daß Sie sich darin irren, Sie hätten Ihren Schülern die Liebe zur Sache nicht einzuimpfen verstanden. Ich höre, mit welcher Anerkennung und Dankbarkeit er von Ihrem Unterricht spricht. Er sagt, daß ein Wort von Ihnen, auch wenn es ein Tadel war, zehnmal mehr Bedeutung hatte, als jene Reden, die sie alle jetzt zu hören bekommen. Seien Sie gleichgültiger gegen die Unaufmerksamkeit der Moskauer Freunde. Ihre Symphonie hat ihnen natürlich auch gefallen, aber der Neid läßt es nicht zu, daß sie Ihnen das auch sagen. Was das Publikum betrifft, so fällt es ihm schwer, die Symphonie vom ersten Anhören an zu verstehen. Wenn für mich vom ersten Augenblick an Ihr Werk klar zu sein scheint, dann ist es doch deshalb, weil ich sozusagen es auswendig kannte und überdies den Charakter Ihres Schaffens studiert habe. Mich bringen keine Vorhalte, keine Durchgangsnoten, kein Orgelpunkt in Verlegenheit und Verwirrung, weil ich in ihnen bereits heimisch bin. Die kühnen Übergänge ungewöhnlicher Harmonien bringen mich nur in die Raserei des Entzückens, während sie den anderen noch als fremd, ja ungeheuerlich erscheinen — aber sie werden noch auf ihren Wert kommen. Jetzt aber will ich über das allerwichtigste sprechen: Ich danke Ihnen, mein unvergleichlicher Peter Iljitsch, dafür, daß Sie mir das Recht geben, für Sie so sorgen zu dürfen, wie es mir am besten und wünschenswert erscheint. Ich bin

---

[1]) Anmk. der Übersetzerin: Marsch ist nicht erhalten.

glücklich und wünsche, daß dieses Glück nicht vergehe!

Derselbe Tag, 2 Uhr nachts.

Ich beende diesen Brief nach Rückkehr aus dem Konzert, wo ich Ihren „Serbischen Marsch" gehört habe. Ich kann es nicht sagen, was für eine Seligkeit mich erfaßt hat! Meine Augen füllten sich mit Tränen. Diese Musik genießend, war ich unsagbar glücklich, daß ihr Autor in einem gewissen Sinne mein ist, daß er mir gehört und dieses Recht mir niemand wegnehmen kann . . . Fürchten Sie sich nicht vor meiner Eifersucht. Meine Liebe verpflichtet Sie doch zu gar nichts, sie ist mein ureigenes, in mein Inneres verschlossenes Gefühl. Von Ihnen erwünsche ich nichts mehr, als das, was ich jetzt habe, außer vielleicht einer kleinen Veränderung der Form: ich möchte, daß wir uns, wie es gewöhnlich unter Freunden zu sein pflegt . . . Du sagen.

Ich glaube, daß dies in einem Briefwechsel nicht so schwer wäre; wenn Sie es aber unpassennd finden würden, werde ich keine Ansprüche stellen, weil ich auch ohnedies glücklich bin. Seien Sie gesegnet für dieses Glück!

In dieser Minute möchte ich Ihnen zurufen, daß ich Sie von ganzem Herzen umarme, aber vielleicht, finden Sie dies schon ein wenig zu sonderbar, deshalb sage ich wie gewöhnlich: auf Wiedersehen, mein teuerer, mein lieber Freund, mit meinem ganzen Herzen

Ihre

N. von Meck.

P. J. Tschaikowsky an Frau von Meck.

Clarens, 13./25. 3. 1878.

Gerade sandte ich Ihnen meinen Brief, als ich den Ihren erhielt. Er rührte mich tief. Die schönsten Minuten meines Lebens sind die, wenn ich sehe, daß meine Musik sich tief ins Herz Derjenigen senkt, die ich liebe und deren Mitfühlen mir teuerer ist als Ruhm und Erfolge bei der großen Masse. Es ist nicht notwendig, Ihnen zu erzählen, daß Sie derjenige Mensch sind, den ich mit aller Kraft meiner Seele liebe, weil ich noch nie im Leben einer Seele begegnet bin, die mir so nahe, so verwandt wäre, wie die Ihre; die so fein mitschwingt mit jedem meiner Gedanken, mit jedem Herzensschlag von mir. Ihre Freundschaft ist mir so notwendig geworden, wie die Luft zum Atmen, und es gibt keine Minute in meinem Leben, wo Sie nicht mit mir gewesen wären; worüber ich auch denken mag, begegnet immer wieder dem Bilde meiner fernen Freundin, deren Liebe und Mitgefühl der Eckstein meiner Existenz geworden ist. Wenn ich komponiere, denke ich immer daran, daß das, was ich gerade schreibe, von Ihnen gehört und mit Ihrem Gefühl durchdrungen wird. Und dieser Gedanke belohnt mich im Vorhinein für all das Unverstehen, für alle jene ungerechten, ja oft kränkenden Urteile, denen ich seitens der Masse ausgesetzt bin — aber nicht nur seitens der Masse, sondern auch seitens der sogenannten Freunde. Sie vermuten fehl, daß ich etwas Sonderbares finden könnte in jenen Zärtlichkeiten, mit denen Sie mich in Ihren Briefen beschenken. Wenn ich diese Zartheiten empfange, bringt mich nur ein Gedanke in Verlegenheit: mir kommt dabei immer vor, daß ich Ihrer wenig würdig wäre, und dies spreche ich nicht als eine leere Phrase oder aus Bescheidenseinwollen, sondern weil in dieser Minute meine Schwächen und Mängel besonders plastisch vor mich hintreten. Was Ihren lieben Vorschlag, uns gegenseitig Du zu sagen, anbetrifft, so fehlt mir einfach der Mut dazu. Ich kann keine Falschheit, kein Unwahrsein in meinen Beziehungen zu Ihnen ertragen; ich fühle, daß es mich einfach genieren würde, Sie mit dem familiären Duwort anzureden. Eine gewisse Konvention wird von uns mit der Muttermilch eingesogen, und wenn wir uns über die Konvention noch so erhaben stellen, ihre geringste Verletzung erzeugt eine gewisse Peinlichkeit und diese Peinlichkeit, ihrerseits, wieder eine Falschheit. Ich möchte aber mit Ihnen immer ich selbst sein dürfen, und diese bedingungslose Aufrichtigkeit schätze ich über alle Maßen. Ich überlasse es Ihnen, meine Freundin, diese Frage selbst zu entscheiden. Jene Peinlichkeit, von der ich vorhin gesprochen habe, wird natürlich mit der Zeit vergehen, je nach dem ich mich an diese Veränderung gewöhne, doch fühlte ich mich verpflichtet, Sie darauf aufmerksam zu machen, daß ich mich anfangs werde zwingen, mir Gewalt antun müssen. —

Jedenfalls, ob ich mit Ihnen auf Du und Du oder so, wie bis jetzt, verkehren würde, die Wesenheit meiner tiefen und grenzenlose Liebe zu Ihnen auch bei Veränderung der äußeren Form meiner Anrede sich gleich bleiben würde. Einerseits fällt es mir schwer, Ihren kleinsten Wunsch nicht sofort erfüllen zu können, andererseits kann ich mich nicht entschließen, ohne Ihre eigene Initiative die neue Form anzuwenden. Sagen Sie, wie ich handeln soll? Bis zu Ihrer Antwort werde ich Ihnen so schreiben, wie bisher. Aus dem letzten Briefe meines Bruders ersehe ich, daß meine „Franceska" am 11. d. in Petersburg aufgeführt wurde. Ich habe weder gestern noch heute ein Telegramm, woraus ich schließe, daß dieses Werk entweder nicht gefallen hat oder einfach unbeachtet blieb. Wenn nicht Ihr Brief gekommen

wäre, würde ich darüber sehr trauern. Es ist leicht möglich, daß Naprawnik auf dieses außerordentlich komplizierte und schwierige Werk nicht die Mühe und Sorgfalt verwandt hat, die nötig gewesen wären. Er verdarb nicht nur dies eine Werk von mir! Mit vielen Dornen ist mein Weg besät, und es gibt keine Grenzen für meine Dankbarkeit jener gegenüber, die mir die Möglichkeit gibt, die Dornenstiche mutig zu ertragen — die Stiche, die mitunter recht schmerzlich ausfallen. Viel beglückende Befriedigung gab mir das, was Sie mir über die Teilnahme der Konservatoriumsschüler an mir und meiner Musik schreiben. Zweifeln Sie nicht daran, daß Pachulsky die notwendigste Förderung von mir erfahren wird, sobald ich mich näher mit seiner musikalischen Konstitution bekannt machen werde.

Ihr Sie liebender

P. T.

P. J. Tschaikowsky an Frau von Meck.

Simaki, 9. 8. 1879.

„. . . . Pachulsky sagte mir, daß er bei seinem nächsten Besuch Ihr Töchterchen Milotschka mitbringen wird. Ich liebe dieses Kind sehr und betrachte lange sein entzückendes Gesichtchen auf dem Bilde. Ich weiß, daß sie ein wunderbares, liebes Kind ist, und ich liebe die Kinder sehr. Und so hätte ich dem Pachulsky eigentlich antworten sollen: „Ja, bitte, ich freue mich sehr." So tat ich auch, weil ich ihm nicht das sagen kann, was ich Ihnen zu sagen habe. Verzeihen Sie und lachen Sie nicht über meine Manie, meine liebe Freundin . . . aber ich kann Milotschka nicht einladen, und zwar aus folgendem Grunde.

Meine Beziehungen zu Ihnen, so wie sie jetzt sind, bilden für mich das höchste Glück und die notwendige Bedingung meines Wohlbefindens. Ich möchte nicht, daß diese Beziehungen sich auch nur um ein Jota ändern. Ich gewöhne mich daran, in Ihnen meinen guten, aber unsichtbaren Genius zu besitzen. Der ganze unschätzbare Zauber und die Poesie meiner Freundschaft mit Ihnen bestehen eben gerade darin, daß Sie so nahe, mir so unendlich teuer sind, während wir, im gewöhnlichen Sinne, gar nicht miteinander bekannt sind. Und dieses Miteinandernichtbekanntsein soll ich ausdehnen auch auf die Ihnen am nächsten stehenden Menschen. Ich will Milotschka so lieben, wie bis jetzt. Wenn sie bei mir erscheinen würde, le charme serait rompu! Es möge, um Gottes willen, alles so bleiben, wie es gewesen war! — Was müßte ich dem Kinde antworten, wenn es mich fragen würde, warum ich zu Mama nicht komme? Ich müßte die Bekanntschaft mit einer, wenn auch noch so unschuldigen, Lüge einleiten, und das wäre sehr schmerzlich für mich. Verzeihen Sie mir diese Offenheit, meine wunderbare, meine seelennahe Freundin!"

Ihr P. Tsch.

Frau von Meck an Tschaikowsky.

Brailow, 12. 8. 1879.

„. . . Genau so wie Sie empfinde auch ich unsere Beziehungen und, genau so wie Sie, will ich darin nichts geändert haben. Sie haben ganz richtig erraten, daß Milotscha sich für meine Nichtbekanntschaft mit Ihnen interessiert und mich auch danach fragt: est-il vrai que tu ne connais pas du tout Peter Iljitsch? (Ich weiß nicht, wer ihr davon gesagt hat.) Ich antwortete: „Im Gegenteil, ich kenne ihn sehr gut und liebe ihn sehr." Sie gab sich mit dieser Antwort zufrieden.

Unsere Gefühle und unsere Ansichten in Bezug auf diese Frage, mein lieber Freund, sind ganz gleich . . ."

Frau von Meck an Tschaikowsky.

Brailow, 16. 8. 1879.

„. . . Sie bitten mich um Verzeihung, daß Sie mir bei unserer (und Ihrer) Spazierfahrt begegneten . . . aber ich bin entzückt davon. Ich kann gar nicht ausdrücken, wie gut, hell und warm es mir ums Herz geworden war, als ich erst nachträglich erfaßte, daß wir Ihnen begegnet sind, als ich, sozusagen, die Wirklichkeit Ihres Aufenthaltes, Ihrer Anwesenheit in Brailow so recht empfand. . . . Ich will keinen persönlichen Verkehr zwischen uns, aber ich will schweigend und passiv in Ihrer Nähe sein, mit Ihnen unter einem Dach sein, wie zum Beispiel im Theater in Florenz, ich will Ihnen auf derselben Straße begegnen, wie vor drei Tagen hier, ich will Sie fühlen nicht wie einen Mythos, sondern wie einen lebendigen Menschen, den ich so liebe und von dem ich so viel Gutes empfange — das schenkt mir den unaussprechlichen Genuß, ich empfinde es als ein ganz besonderes Glück. Bei der Begegnung mit Ihnen hatte ich es nicht sofort erfaßt, denn wir begegnen oft Equipagen und ich muß grüßen, ohne zu wissen wen und ohne hinzusehen. So bemerkte ich nur von der Seite aus den Gruß (Ihres Aljoschas, wie ich später erfuhr), und erst, als ich den rückwärtsfahrenden Leontj erkannte, begriff ich, wem im begegnete. Die Tränen kamen mir in die Augen — so warm wurde es mir ums Herz, und ich fragte die Milotscha, ob sie wisse, wer es gewesen. Sie verneinte. Wir sprachen lange von Ihnen. Wenn sie

mich aber fragt, warum Sie nicht zu uns und wir nicht zu Ihnen kommen, so sage ich, man dürfe Sie nicht belästigen, Sie schreiben herrliche Musik.
Als wir zurückkamen, nahm sie Pachulsky zur Seite, legte ihre Händchen um seinen Hals und flüsterte ihm ins Ohr, daß wir Ihnen begegneten . . . obzwar niemand außer mir im Zimmer gewesen . . ."

Frau von Meck an Tschaikowsky.

Brailow, 14. 9. 1879.

„Mein lieber angebeteter Freund!

Ich schreibe Ihnen im Zustande einer vollständigen Entrückung, einer Extase, die meine ganze Seele erfassen, die wahrscheinlich auch meine Gesundheit erschüttern, die ich aber noch nicht missen möchte, um keinen Preis mich davon befreien möchte. Sie werden gleich verstehen, warum.
Vor zwei Tagen bekam ich das vierhändige Arrangement „unserer" (vierten) Symphonie, und das ist es, was mich in einen solchen Zustand versetzt, ein Zustand, welcher für mich schmerzlich und süß zugleich ist. Ich spiele — und kann nicht satt werden, ich höre — und kann mich nicht satt hören. . . . Diese göttlichen Klänge ergreifen mein ganzes Wesen, erregen die Nerven, bringen das Gehirn in einen solchen Aufruhr, daß ich schon zwei Nächte ohne Schlaf verbringe, in einer Art Delirium, und wenn ich in der Früh aufstehe, denke ich schon daran, wieder mit dem Spielen zu beginnen. . . .
Mein Gott, wie meisterhaft Sie den Abgrund der Verzweiflung, den Strahl der Hoffnung, Kummer und Schmerz darzustellen wußten! . . .
Was mir diese Musik so nahe und teuer macht, ist nicht das Musikwerk als solches allein, sondern der Ausdruck meines Lebens, meiner Gefühle . . . Peter Iljitsch! Ich bin es wert, daß diese Symphonie mein ist: niemand kann bei ihren Klängen das empfinden, was ich, niemand kann sie so werten, wie ich. Die Musiker können sie mit ihrem Geiste werten und beurteilen, ich aber mit meinem ganzen Sein.
Wenn ich sterben müßte, um sie zu hören, würde ich sterben und . . . hören . . . .
Wie leid tut es mir, daß der Aufenthalt in Petersburg Ihnen so unangenehm ist und doch . . . verzeihen Sie mir, mein unschätzbarer Freund, ich freute mich, daß Sie sich nach Simaki sehnen..
Ich weiß nicht, ob Sie jene Eifersucht verstehen können, welche ich Ihnen gegenüber empfand (und empfinde), trotzdem es keinen persönlichen Verkehr zwischen uns gibt. Wissen Sie, daß ich auf Sie eifersüchtig bin in ganz unerlaubter Weise eifersüchtig — wie eine Frau auf den geliebten Mann.
Als Sie heirateten, war es mir unbeschreiblich schwer, es war so, als hätte sich etwas von meinem Herzen abgetrennt. Es tat mir bitter weh. Der Gedanke an Ihre Nähe zu dieser Frau war für mich unerträglich und — was bin ich für ein niedriger, ekelhafter Mensch —, ich freute mich, als Sie es mit Ihrer Frau nicht gut trafen; ich machte mir Vorwürfe dieses Gefühls wegen, ich zeigte es Ihnen nicht, und doch — ganz ausmerzen konnte ich dieses Gefühl nicht. Der Mensch kann sich seine Gefühle nicht bestellen.
Ich haßte diese Frau dafür, daß Sie es mit ihr schlecht gehabt haben, aber ich würde sie hundertmal mehr gehaßt haben, wenn Sie mit ihr gut gestanden wären.
Mir schien es, daß sie mir das vorweggenommen hat, was nur mein eigen sein konnte, worauf nur ich allein das Recht habe, weil ich Sie liebe, wie niemand sonst, weil ich Sie schätze höher, als alles in der Welt. . . . .
Wenn es Ihnen peinlich ist, dies alles zu erfahren, verzeihen Sie mir diese unwillkürliche, ungewollte Beichte. Ich verplapperte mich — die Ursache ist die Symphonie. . . Aber ich denke, es ist besser, Sie wissen, daß ich nicht ein so idealer Mensch bin, wie es Ihnen erscheinen mag. Außerdem könnte diese Beichte unsere Beziehung in keiner Weise ändern. Ich will in ihr keine Änderung, ja ich möchte mich sozusagen dagegen versichert wissen, daß bis zu meinem Tode sich darin nicht ändern wird, daß niemand . . . doch nein, das auszusprechen habe ich nicht das Recht. . . . Verzeihen Sie mir und vergessen Sie alles, was ich sagte — mein Kopf ist nicht ganz in Ordnung. Schreiben werde ich nicht mehr, da ich sonst eine Dummheit nach der anderen sage.

Ihre Sie mit ganzem Herzen liebende

N. v. M.

P. J. Tschaikowsky an Frau von Meck.

Grankino, 25. 10. 1879.

„Zwei Briefe von Ihnen erwarteten mich. Man kann unmöglich wiedergeben, wie ich mich gefreut habe, Ihre liebe Schrift wieder zu sehen, mich wieder mit Ihnen zu fühlen. Das „unsere" Symphonie bereits im Druck erschienen ist, erfuhr ich erst aus Ihrem Briefe. Ich bin unendlich glücklich, daß Sie mit dem vierhändigen Arrangement zufrieden sind — es ist wirklich sehr geschickt und gut gemacht. Was die Musik als solche betrifft, so wußte ich im voraus, daß Sie sie werden lieben müssen, daß es nicht anders sein konnte.
Als ich diese Musik komponierte, dachte ich nur

an Sie. Damals waren meine Beziehungen zu Ihnen noch lange nicht so nahe wie jetzt, aber damals schon fühlte ich, noch dumpf, daß es in der ganzen Welt keine Seele gibt, die fähiger wäre mitzuerklingen und auf die verborgensten Regungen und Bewegungen meiner eigenen Seele zu reagieren wie die Ihre. Niemals hatte die Widmung eines Musikwerkes eine ernstere und wirklichere Bedeutung, wie in diesem Falle. Ich drückte in dieser Musik nicht nur mich selbst aus, ich ergoß darin nicht nur mein eigenes Ich, sondern auch Sie. Dies ist wahrhaft nicht meine Symphonie, sondern unsere. Nur Sie allein verstehen und erfühlen alles, was ich selbst fühlte und verstand. Sie bleibt für immer mein Lieblingswerk, weil sie ein Denkmal ist jener Epoche meines Lebens, da nach langer seelischer Krankheit und nach einer ganzen Reihe unerträglicher Qualen der Verzweiflung, die mich fast zum vollständigen Irresein und Untergang führt, plötzlich das Morgenrot der seelischen Auferstehung und des Glücks in der Gestalt jener, der meine Symphonie gewidmet ist, erstrahlte.

. . . Ich erzittere beim Gedanken, was aus mir geworden wäre, wenn das Schicksal mich mit Ihnen nicht zusammengeführt hätte!

Ich habe Ihnen alles zu danken: mein Leben, die Möglichkeit vorwärts zu schreiten zum fernen Ziel, die Freiheit und eine Fülle, eine solche Fülle des Glücks, die ich früher nicht für möglich gehalten hätte.

Ihren Brief las ich mit Empfindungen eines solchen unendlichen Dankes und einer Liebe, die ich nur durch Musik werde ausdrücken können, da es für sie keine Worte gibt . . . ."

Der russische Kirchengesang

Seine Entwicklung und sein Ethos

Von Rudolf Karmann, Nürnberg.

Der russische Kirchengesang gehört heute in seinem Ursprungsland der Geschichte an, denn im Sowjetstaat hat er keinen Platz mehr. Die ausgewanderten Russen pflegen ihn nicht nur in ihrem Gottesdienst auch weiterhin, sondern die teilweise weltberühmten Chöre — an der Spitze die Don-Kosaken unter Serge Jaroff — haben dem russischen Kirchengesang in den Konzertsälen und durch die Schallplatte eine weitreichende Verbreitung verschafft. Gerade im Hinblick darauf wird der folgende Beitrag besonderes Interesse beanspruchen dürfen.

Die Schriftleitung.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts begann die Mehrstimmigkeit in den russischen Kirchengesang einzudringen. Diese Mehrstimmigkeit war im russischen Volksgesang schon längst in Gebrauch. Der Typ der Kantilene des großrussischen Volksliedes hatte sich aller Wahrscheinlichkeit nach erst ganz zum Schluß der Tatarenzeit herangebildet. Ein vom Dur-Moll-System des Westens und auch der westlichen Slawen durchaus verschiedener tonartlicher Bau bringt das altrussische Volkslied den ältesten Kantilenen der keltischen Volksstämme nahe. Strenge Diatonik des Melos und ein wunderlicher Rhythmus! Endlich ein eigenartiger Stil der Mehrstimmigkeit in Liedern, die vom Chor gesungen wurden; sie bestand aus ergänzenden sogenannten „Unterstimmen", die sich von Zeit zu Zeit zur Hauptkantilene gesellten oder sie umspielten.

Die Grundsätze dieser Mehrstimmigkeit sind viel freier als die des strengen polyphonen Kirchenstils des Westens und haben kein Gegenstück in der gesamten Volksliedliteratur anderer europäischer Länder! Charakteristisch für die russische Vielstimmigkeit ist ferner die Beendigung einer musikalischen Phrase stets im Unisono oder in der Oktave. — Die bei dieser Polyphonie gebräuchlichen Intervalle sind, bei streng durchgeführter Diatonik, ziemlich mannigfaltig.

Die dem russischen Volksgesange eigenartigen Unterstimmen faßten also im Kirchengesang feste Wurzeln. Um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts lassen sich die ersten Ansätze dazu in Gestalt des „dreireihigen Gesanges" nachweisen. Im Kampf gegen die römische Kirche bediente sich nun die russisch-orthodoxe Kirche der religiösen Werbetätigkeit, und zwar der Propaganda mit Hilfe der Kunst. Dem russischen Gottesdienste sollte eine ähnliche Prachtentfaltung und derselbe Sinnenzauber verliehen werden wie dem Ritus der römisch-katholischen. So wurde die Mehrstimmigkeit eingeführt, der sogenannte „Partes-Gesang". Damit zog auch die europäische Notenlinienschrift in Rußland ein.

Die Melodien des „Snamenny Rospjew" wurden als cantus firmus aufgefaßt und der Mittelstimme, dem Tenor, übertragen. Als Oberstimme galt, in Ermangelung des Diskants, der Alt, als Unterstimme der Baß. Im Gegensatz zum späteren Choralstil vermied der Baß lange Haltepunkte und bewegte sich in reich geschwungenen melodischen Linien oder sogar Figurationen. Er hieß der „Excellent" (von excellenter canere) und beanspruchte einen besonders kunstvollen Sänger. Die wachsende politische Bedeutung Rußlands erforderte größte Prachtentfaltung in den kirchlichen Gebräuchen, damit auch in dieser Beziehung ein Wettstreit mit Europa möglich wurde.

Tonkünstler im Dienst der russischen Kirche

Die verhältnismäßig große Freiheit des neuen Stiles beflügelte den russischen Schöpfergeist und brachte eine große Anzahl russischer Komponisten hervor: Titoff, Redrikow, Belajew schrieben „Kantaten" und „Psalmen", noch unter polnischem Einfluß. Zur Zeit Peters des Großen überwog der italienische: Sarti und Galuppi. Dann erstarkte das nationale Bewußtsein: Beresowsky und vor allem Dimitry Bortnjansky (1751—1825). Letzterer war bestrebt, einen bodenständig russischen Stil der Kirchenmusik zu schaffen.

Bortnjansky gilt als der „Palestrina" Rußlands. Er schrieb vorzugsweise „Konzerte": Das „Konzert" war eine völlig freie Form des gottesdienstlichen Gesanges. Es enthielt einige kontrastierende Teile, die meist mit einer Fuge oder einem Fugato zusammengeschlossen wurden. Die einzelnen Teile umschlossen Gesangsstücke aller möglichen Arten: Ensemblesätze für 3, 4 und mehr Stimmen, Soli und Tutti, in beständigem Wechsel von ariosem und recitativem Stil. Bortnjansky pflegte in seiner Kirchenmusik ein fast dramatisches Pathos, melodische Fiorituren, weiche Kantilenen, lebhafte punktierende Rhythmen. Es fehlte das organische Band, das seine Kirchenmusik mit der altrussischen Überlieferung hätte verknüpfen können. Er konnte sich nicht freimachen von dem herrschenden italienisch-orientierten Stil.

Von strahlender Schönheit sind seine Cherubimenhymnen. Die Komposition des „Vater-unser" ist von erhabener Innigkeit beseelt, überrascht durch den Reichtum an Motiven. — Seine berühmteste Schöpfung aber ist der russische Grabgesang „Kolj slawjen nasch Gospod w Ssionje", ein ergreifendes wundervolles Melos von durchaus choralmäßigem Charakter.

Michail Glinka (1804—57) wurde in Rußland als eine Art musikalischer Nationalheiliger verehrt. Er schrieb eine „Welikaja ektenija" mit 4 Stimmen, die oberste Stimme war der Alt. Sein Streben ging darauf hinaus, die alten russischen Kirchenlieder neu zu harmonisieren.

Gewisse Verdienste um die Regelung der harmonischen Gestalt der russischen Kirchengesänge erwarb sich der Schöpfer der alten russischen Nationalhymne, der Direktor der Hofsängerkapelle A. Lwow (1798-1870) Er unternahm das Riesenwerk, alle im Gebrauch der Kirche vorhandenen Gesänge der alten „Rospjews" neu zu harmonisieren. Seine Harmonisierungen waren oft etwas stark „deutsch" nach dem Muster der protestantischen Choräle.

Besonderer Erwähnung bedarf die prachtvolle einzigartig in der russischen Kirchenmusik dastehende „Panichida", die aus den beiden Totenklagen besteht: „So swjatymi upokoj" und „Wetschnaja pamjat!" Letztere ist von einer ergreifenden Gefühlstiefe. Das Motiv „Ewiges Gedenken" — das russische Seelenmessenmelos, ist vielleicht das innigste und weihevollste Thema.

Weit mehr als Lwow hat Lomakin sich um die Übertragung des Gesamtkomplexes der liturgischen Gesänge für vierstimmigen Chorsatz verdient gemacht. Gawril Lomakins Arbeit ist bis heute vorbildlich geblieben.

Der Reiz der altrussischen Kirchenkantilenen, ihr reicher Stimmungsgehalt und die mannigfaltigen musikalischen Andeutungsmöglichkeiten haben befruchtend auf Tschaikowskys, Rimsky-Korssakoffs, Rachmaninoffs Phantasie gewirkt und auch auf viele andere namhafte russische Tonsetzer.

Tschaikowsky (1840—93) verstand es, große religiöse Begeisterung lediglich durch die menschlichen Stimmen zu geben, wo die westeuropäischen Komponisten nur unter Hinzuziehung der Orgel und des Orchesters dies imstande waren. In seiner „Liturgija" überrascht die Verschiedenartigkeit der Motive, sogar ein solcher Gesang wie das immer sich wiederholende „Hospodi pomiluj" hat immer eine neue Melodie. In dem berühmten „Ehre sei dem Vater" bildet die melodische Bewegung der Oberstimme ein ganz hervortretendes Element, das sich wunderbar dem Gesang des Textes anschmiegt. Tschaikowskys Kompositionen sind durchaus kirchlich und national. Seine Harmonie ist nicht gekünstelt. Ausgezeichnet ist ihm die Vertonung des „Vater-unser" gelungen. Berühmt ist Tschaikowskys Kontakion „Blagoslowen jesi, Gospodi" mit dem wundervollen Trihagion, dem Abgesang des Dreimal-

heilig, zu Ehren der lebenspendenden Dreieinigkeit.

Sergej W. Rachmaninoffs „Himmlische Liturgie" erregte in der ganzen Musikwelt Aufsehen. Die Aufführung der Liturgie durch den Moskauer Synodalchor machte auf das Publikum und auf den Komponisten selbst einen ganz erschütternden Eindruck. Das Troparion „Tebje pajom" zählt zu den herrlichsten Schöpfungen der gesamten russischen Kirchenmusik. Das Melos erreicht hier seine schwellendste Blüte: es ist ein gewaltig aufsteigender Kirchengesang, der sich wie eine Kathedrale aufbaut. Die dunkle Klangfarbe des Basses herrscht vor, das orgelnde schwere Auf- und Abschwellen grollender dröhnender Bässe.

Besondere Beachtung verdient Musitschenkos Cherubimenhymnos, der wegen seiner erhabenen Feierlichkeit mit Bortnjanskys Cherubimengesängen wohl verglichen werden kann. Diese ernsten weihevollen Hymnen gehören zu den Hauptstücken der prawoslawischen Liturgie. Sie tragen wahrhaft angelischen Charakter; werden nur von Knabenchören gesungen. Denn nur die zarten, glockenhellen Soprane der Knaben sind für den Gesang dieser sanften, oft hauchartig dahinschwebenden Akkorde geeignet.

Die energische Forderung eines selbständigen, aus seinen ureigenen Elementen herangebildeten Stiles des russischen Kirchengesanges und seiner Befreiung von den ihm wesensfremden Elementen der italienisch-katholischen und deutsch-protestantischen Musik wurde nicht von seiten der schaffenden Künstler vollbracht, sondern von einem Kreis von Personen, denen weniger das eigene Schaffen am Herzen lag, also das Schicksal der ganzen Kunstgattung. Besonders D. Rasumowsky (1818—89) und Fürst Odojewsky. Rasumowsky war ein typischer Kleriker und Anhänger der alten kirchlichen Überlieferung im gottesdienstlichen Gesang. Er besaß eine zu seiner Zeit einzig dastehende tiefgründige archäologische Kenntnis dieses engen Spezialgebietes, hegte begeisterte Liebe für das alte russische Volkstum.

Die von Odojewsky und Rasumowsky ausgestreute Saat trug verhältnismäßig spät Früchte: unter den sozusagen berufsmäßigen Kämpen für die Idee einer kanonisch einwandfreien und dennoch künstlerischen Kirchenmusik ist vor allem Kastalsky (geb. 1856) zu erwähnen. Kastalsky hat die russische kirchengesangliche Literatur mit einer Reihe technisch meisterlicher und durch ihr harmonisches Verständnis für den tonartlichen Bau der alten Kantilenen bemerkenswerter Schöpfungen bereichert. Von Kastalsky verdienen besonders erwähnt zu werden die Totenklage „Du selbst allein bist unsterblich", und der Lobgesang, der Sticheros „Tebje pajom!"

Gretschaninoff (geb. 1864) hat es in ausgezeichneter Weise verstanden, die alten Melodien kunstvoll umzugestalten und durch wunderbares nationales Kolorit, das tief durchdrungen ist von religiösen, poetischen Stimmungen, zu verschönen. Die Vertonung des Glaubensbekenntnisses „Weruju" bedeutet ein geniales Meisterstück. Es ist ein Melos von wahrhaft unerhörter Gewalt, erfüllt von wunderbarer Glaubensinbrunst.

Die russischen Chöre

Die russische Kirchenmusik war lyrisch, nicht dramatisch. Das Volk erwartete, daß der Gesang alle Gefühle wiedergab: Im „Hospodi pomiluj" will das Volk zur Buße und Demut bewegt werden, während es im „Alliluja" zu jauchzendem Jubel hingerissen werden muß. Von welch beseelter Freude ist der Kanon des Osterfestes durchdrungen! Die Auferstehungslieder hallen wieder von donnerndem Jauchzen und von der Begeisterung der das Osterfest feiernden Gläubigen: „Widjewsche Wosskressenie Christowo". Hier äußert sich die russische Seele. Jedes Wort des Liedes findet im Volk sein Echo, leuchtet in den erhobenen Augen, schwebt über den gesenkten Häuptern; jedem Rechtgläubigen sind diese Worte und Melodien von Kindheit an vertraut und in jedem beginnt, wenn er sie hört, die Seele mitzuschwingen.

Bekanntlich hat die griechische Kirche alle Instrumente, auch die Orgel, aus der Kirche verbannt. Nur die menschliche Stimme darf nach der griechischen Kirchenordnung mit harmonischen Klängen zur Ehre Gottes ertönen, und alle Vermittelung der Tonergießung ist verpönt. Der Kirchengesang ist eines der wirksamsten Mittel der orthodoxen Kirche in ihrer Einwirkung auf die Volksseele. Er soll nur eine Illustration des Gebetes sein, nur die Gedanken des Gebetes eindringlicher machen.

Th. v. Bayer sagt: „Der russische Kirchengesang ist herrlich, hinreißend, zum Niederknien schön, ich hatte vielleicht noch nirgend etwas Schöneres gehört. Die Musik setzte sich zusammen aus Männer- und Knabenstimmen, Solos und Chören, und wurden unterstützt durch den dazwischen tönenden mächtigen Baß des vorbetenden Priesters. Wun-

dervoll war das Ausklingen des Gesanges und das Ineinandergreifen der einzelnen Stimmen und Chöre."

Maurice Paléologue, der französische Botschafter am Zarenhof während des Weltkriegs, berichtet in seinen Memoiren: „In diesen drei Kirchen (Isaakskathredrale, Kasansche Kathedrale, Kathedrale zur Verklärung Christi) sind die Chöre von hervorragender Schönheit. Ich kenne mit Ausnahme Rußlands keinen einzigen Ort, wo die Kirchenmusik solche Wirkungen des Geheimnisvollen und Majestätischen durch die einfachen Mittel des mehrstimmigen Gesanges erreicht ... Die vollkommene Aufführung verrät nicht nur eine bedeutende technische Vorbildung, sondern auch eine sehr große, musikalische Begabung.

„Wie verwickelt auch die einzelnen Stimmen, wie zart die Modulationen, wie vielfältig die Harmonien sein mögen, verfügen diese Sänger ohne Hilfe der geringsten Begleitung über eine unfehlbare Richtigkeit in Takt und Einsatz. Ich könnte stundenlang diesen Hymnen, diesen Wechselgesängen, diesen Psalmen lauschen ... Die herrlichen liturgischen Hymnen des orthodoxen Ritus gehören vielleicht zu den schönsten Gesängen der gesamten Kirchenmusik ..."

„Das, was ich an den Gesängen am meisten bewundere, ist die Innigkeit des religiösen Gefühls; sie wenden sich an die geheimnisvollsten Saiten der Seele ... bald sind es flehentlich zum Himmel schwebende Gebete, bald tiefbedrückte Seufzer, bald Schreckensrufe, andächtige Buße, ein demütiges Insichversinken, bald ein Aufflackern der Hoffnung, Taumel der Verzückung ... Die tragischen Wirkungen sind oft außerordentlich tief, geradezu niederschmetternd, durch das plötzliche Erklingen von 2—3 Bässen, deren außerordentliche Stimmlage um eine Oktave tiefer ist, als man es gewöhnlich hört. Im Gegensatze dazu haben die Kindersoprane kristallhelle Stimmen, die so hoch, so sanft und klar erklingen, daß sie beinahe unkörperlich, überirdisch, engelhaft erscheinen ... 21. Mai 1916: überall wunderbare Chöre, wunderbar durch die Herrlichkeit der Stimmen, die Meisterschaft der Ausführung, die Tiefe des religiösen Gefühls."

Frauenstimmen werden im russischen Kirchengesang durch Knaben ersetzt. Die Frau gilt als unrein, steht nicht hoch genug in der Achtung der Kirche und des Volkes, als daß sie vor Männern Gottes Lob singen dürfte.

Die hauptsächlichsten Pflegestätten des künstlerischen Kirchengesangs in Rußland waren die Hofsängerkapelle in Petersburg und der Synodalchor in Moskau. Der unübertrefflichste aller Chöre war die Kapelle der kaiserlichen Schloßkirche in Petersburg. In Petersburg war ein eigenes weitläufiges Institut errichtet, um die Sänger für die kaiserliche Kapelle zu bilden. Es wurden etwa 100 junge Leute von 7 bis zu 18 Jahren unterrichtet und gebildet, die den Abgang aus der kaiserlichen Kapelle ersetzen sollten. Die Extreme des Alters waren 7 und 40 Jahre. Man war delikat und wählerisch mit den Männern. Sowie ein Baß nur ein wenig mit dem Alter verlor, wurde er pensioniert.

Bereits um das Jahr 1840 berichtete ein Deutscher, der das Rußland des Zaren Nikolaj I. bereiste: „Viele versicherten, sie gäben Rom mitsamt der Sixtinischen Kapelle um den Genuß der Petersburger Konzerte. Solange die Seele im Bereiche jener himmlischen Töne ist, denkt sie wohl kaum daran, ob es noch etwas Schöneres gibt ... Aber soviel ist ausgemacht, daß es zwischen dem Polarozean und dem Mittelmeer wenigstens keinen Saal gibt, der die Seele noch wunderbarer mit Töneanhauch bezaubern könne, als der der kaiserlich-russischen Kapelle."

In Rußland hielt jeder Bischof und Metropolit viel darauf, eine ausgezeichnete Kapelle zu besitzen. Man legte besonderen Wert auf gute Baßstimmen. Die auserlesenen und durchdringenden Bässe sind sowohl für die Chöre, als besonders für gewisse, halb rezitative Solopartien nötig: z. B. für jene Gebete für den Zaren, das Anathema, die Verfluchung der Ketzer.

Man legte hierbei weniger auf den Wohlklang der Stimmen Gewicht, als auf ihren Umfang, ihre Stärke. Die Russen haben ohnedies schon ein rauhes und tiefes Organ. Man kann sich nun denken, welch gigantische Stimmen zutage kamen, wenn sie sich wie die Popen in jenen Fällen alle mögliche Mühe gaben, alle Rauheiten und gespenstischen Tiefen des Organs recht auszubilden. Vor solchen Vorsänger-Stimmen erschraken die Kinder. Der vornehmste Baß in Petersburg war ein Kaufmann aus Tobolsk. Als er zum erstenmal in der Kasanschen Kathedrale das Anathema wider die Ketzer durch den Raum donnerte, sollen mehrere Frauen ohnmächtig aus der Kirche getragen worden sein.

Unter den russischen Kirchenchören nahmen die „Sänger des Zaren" und die „Sänger des Patriarchen" eine besondere Stellung ein: Diese Chöre besaßen ein prachtvolles Stimmenmaterial, bestanden zur Hälfte aus Knaben. Die Sänger waren in silberne und lichtblaue Gewänder gekleidet.

1712 wurden die „Sänger des Zaren" aus Moskau nach Sankt Petersburg überführt: daraus entwickelte sich die „Hofsängerkapelle", die mit einer Musikschule verbunden war. Die größ-

ten russischen Musiker sind Direktoren der Hofsängerkapelle gewesen: Bortnjansky, Glinka, Lwow, Balakireff.
Die „Sänger des Patriarchen" wurden bei der Aufhebung des Patriarchats (1721) dem Ressort des heiligen Synods zugezählt. Als „Moskauer Synodalchor" wurden sie weit über Rußlands Grenzen berühmt. Der Moskauer Synodalchor sang in Wien, Dresden und auf der Kunstausstellung in Rom 1911. Unter den 40 glänzenden Knabenstimmen dieses Chores gehörte eine dem späteren Dirigenten des berühmten Don-Kosaken-Chores, Sergej Jaroff.
Nach der Revolution von 1917 wurde der Moskauer Synodalchor aufgelöst. Die Hofsängerkapelle wurde zum „Russischen Staatschor" umgewandelt und vollständig auf weltliche Musik eingestellt. Die frühere Tradition wurde in anderer Form fortgeführt.

Die Psyche des russischen Kirchengesanges

Was wir Europäer besonders am modernen russischen Kirchengesang bewundern, ist die Vollkommenheit, der erstaunliche Reichtum der kühnsten harmonischen und kontrapunktischen Kombinationen, die gewaltigen Chorschöpfungen der russisch-prawoslawischen Kirche mit ihrer reichen Chromatik und dem kunstvoll verschlungenen Stimmengewebe, das nicht selten 8, 12, 16 ja 24 verschiedene Stimmen als führend in Anspruch nimmt. Die prachtvoll pathetischen Gesänge der orthodoxen Liturgie gehören zu den schönsten Schöpfungen der gesamten Kirchenmusik.
In das Melos der prawoslawischen Hymnen ergießt sich seit Jahrhunderten die Traurigkeit der russischen Seele, eine Traurigkeit, die meist unklar und träumerisch ist und manchmal wilde Verzweiflung erreicht. Dies Melos ist erfüllt vom Geist eines orientalischen Fatalismus, eines in den grellsten Farben dargebotenen Gefühlsinhalts: Zustand seelischer Gehobenheit, Entrücktheit und Verzückung, trunkener Leidenschaft. Es ist tiefer Mystizismus, in welchem die Sehnsucht nach Erlösung zum Ausdruck kommt.
Die Hauptsache des russischen Kirchengesangs aber besteht in drei Worten, schwingt sich um drei Töne: Gospodi pomiluj — Herr erbarme Dich —, podaj Gospodi — Gib es, o Herr —, Gospodi pomolimsja — Herr, wir bitten Dich —.
Dies Gaspodi pomiluj läßt die Gläubigen bis in die tiefste Seele erbeben, versetzt sie in eine trunkene Stimmung, die an Taumel grenzt. In diesem Melos weint die russische Seele; traumverloren ergießt sie sich in tiefinbrünstiger Andacht und mystischer Versenkung.

Zur Geschichte unserer Stadtpfeifereien

Ein Beitrag zur Frage der musikalischen Volks- und Kulturverbundenheit

Von Kurt Herbst, Berlin.

Wenn wir heute von einer zeitgenössischen Musikbetrachtung sprechen, so denken wir dabei nicht nur im engeren Sinne an einen zeitgenössischen Betrachtungsgegenstand, also an das eigentlich zeitgenössische Kompositionsschaffen, sondern darüber hinaus auch an eine zeitgenössische, d. h. eine durch das gegenwärtige Kulturleben beeinflußte Betrachtungs*weise*. Danach befassen wir uns nicht allein mit einem Musikstück als einem fertigen Kompositionsergebnis, sondern haben zugleich die Kräfte zu erkennen, die aller Musiktätigkeit zugrunde liegen. Denn diese Kräfte stellen den wichtigsten Zusammenhang der Musik mit dem Leben dar, weil sie allgemein zum Wesen und Lebensrhythmus des gesamten Volks- und Kulturkreises gehören und dann in der Musik „nur" ihre musikalisch-materiale Prägung erhalten. Eine solche Betrachtungsweise ist deshalb überall, wo in Stadt und Land ein gesunder Zusammenhang zwischen Musik und Leben besteht, maßgebend, und jedes historische Beispiel, das diese Zusammenhänge charakteristisch belegen kann, erwirbt sich zugleich einen methodischen Wert für die Musikpflege aller Zeiten.
In diesem Sinne wollen wir heute unsren Blick auf die *Geschichte unserer Stadtpfeifereien* und damit auf die Musikkultur unserer Kleinstädte lenken, die u. a. ein wichtiges Aufgabengebiet für die zeitgenössische Musikpflege darstellen. Wenn beispielweise unsere Kunstmusik in den Großstädten vorwiegend die künstlerischen Steigerungsmöglichkeiten unserer musikalischen Ausdrucksformen beobachtet, so drückt sich im Musikleben einer Kleinstadt ganz unmittelbar das allgemeine musikalische Volksempfinden aus, das gerade in dieser Form für die Verbindung von Musik und Volk sehr ausschlaggebend ist.
Wir wenden uns also dem charakteristischen Beispiel einer solchen kleinstädtischen Musikentwicklung zu und statten der Stadtmusikkapelle von

Artern, einer Kleinstadt von 6000 Einwohnern in der Provinz Sachsen, einen Besuch ab. Artern konnte bereits vor einigen Jahren sein 750jähriges Stadtbestehen feiern, und mit dieser Stadtgeschichte ist auch das Werden und Sein der Arterner Stadtpfeiferei verknüpft. Als beim Ausgang des Mittelalters sämtliche Berufe Innungsbriefe haben mußten, taucht in der Chronik mehrfach der Satz auf, daß „der Arterner Stadtpfeifer ein Zünftler für sich war". Er hielt sich schon damals Lehrlinge und Gesellen, die — wie der Geschichtsschreiber der größeren Nachbarstadt Sangerhausen berichtet — „sonderlich gute Spielleute waren, die weit und breit geholt werden". Ende des 17. Jahrhunderts heißt der Zunftmeister der Musik nicht mehr Stadtpfeifer, sondern „Stadtmusikus". Seine Haupttätigkeit ist das freie Konzertieren und das „Zum Tanz spielen". Dazu erhält er feststehende Zuschüsse aus der Stadt- und Kirchenkasse, mußte dafür täglich (genau wie noch heute) Choräle vom Kirchturm blasen, ständig bei städtischen und kirchlichen Festen mitwirken, und zwar in bestimmt vorgeschriebenen Formen; des weiteren lag ihm noch bis zum 18. Jahrhundert hin ob, „bei Bränden auf dem Turm der Marienkirche die Große Glocke zu läuten" sowie „die Stadtuhr behutsam aufzuziehen und gehörig zu stellen".

Da der Stadtmusikus gewöhnlich auch durch Landbesitz und sogar durch eine eigene Landwirtschaft mit dem allgemeinen Stadtleben verbunden war und sich die Stadtmusikusstelle meistenteils vom Vater auf den Sohn vererbte, sind die musikalischen Vorgänge und Gepflogenheiten noch in alten Familienchroniken nachzulesen und leben überdies auch zum Teil in überkommenen Berichten von Mund zu Mund weiter.

Greifen wir dann zur letzten Stadtakte, die das 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart umspannt, so sehen wir hier, daß der Posten eines Arterner Stadtmusikus bisweilen recht begehrt war. Dies wird etwas recht kurios durch ein Bewerbungsschreiben eines Bernburger Stadtmusikdirektors belegt, der von der längeren Krankheit des Arterner Stadtmusikus erfahren hat. Er richtet daraufhin an den hochwürdigsten Arterner Stadtrath die unterthänigste Bitte, man möchte ihn, falls der Herr Stadtmusikus sterben würde — was aber der HERR gnädiglichst verhüten möchte — dann sofort mit den musikalischen Rechten und Pflichten in Artern betrauen.

Alle solche Bewerbungsschreiben betonen durchweg „die ausreichende Kenntnis und Erfahrung in der Instrumental-, Harmonie- und Hornmusik". Diese Einteilung lehnt sich noch zum großen Teil an die Orchesterpraxis des 18. Jahrhunderts an, bei der die Streicher in der „Instrumentalmusik" vorherrschten, die Holz- und Blechbläser die „Harmonien" ausführten bzw. aushielten, während dann unter dem Begriff der Hornmusik das reine Blechbläserensemble der Flügel-, Wald- und Tenorhörner sowie der Posaunen und späteren Tuben verstanden werden soll.

Sprachen wir des weiteren schon von der Stellenübertragung vom Vater auf den Sohn, so lassen sich bei solchen Generationsfolgen zugleich bestimmte musikalische Stilunterschiede feststellen. Dies läßt sich zum Beispiel heute ganz deutlich bei der Familie O. Nitze erkennen, wo der Vater (Stadtmusikdirektor von 1875 bis 1922) ganz auffällig die Blasinstrumente bevorzugte und sein jetzt amtierender Sohn ein gleich starkes Interesse für die Streichinstrumente herausgebildet hat. Dies wirkt sich insofern sehr merkbar aus, als die Arterner Stadtkapelle immer mehr den Charakter einer Musikschule gewonnen hat, in der die Söhne der weiten Umgebung eine ausreichende Vorbereitung zum Eintritt in die Militärkapellen erhalten. Der jetzige Musikleiter zieht hierzu führende Mitglieder der benachbarten Orchester, z. B. des Erfurter Stadttheaters sowie des staatl. Sonderhäuser Lohorchesters, heran, die ihn bei der Ausbildung seiner 43 Schüler in allen Instrumenten unterstützen. Regelmäßige Blaskonzerte auf öffentlichen Plätzen, Streichermusiken in Gärten und Saalbauten, Marschmusiken bei Festveranstaltungen, Dienstfunktionen bei den Gliederungen der Partei (die Arterner Stadtkapelle bildet u. a. den führenden Musikzug der SA.-Jägerstandarte 13) und anderes mehr bieten ausreichende Gelegenheit, eine grundlegende musikalische Erfahrung und Festigung zu erwerben. Aber dies ist keineswegs alles:

Vom jetzigen Musikleiter gingen auch besonders vorbereitete Kammermusikabende und Sinfoniekonzerte aus, zu denen fähige Solisten und Orchesterverstärkungen (aus Erfurt und Sondershausen) hinzugezogen wurden. Der hierbei für eine Kleinstadt verhältnismäßig hohe Musiketat wurde dann auf dem Wege der Selbsthilfe von der musikliebenden Bürgerschaft mitgetragen. Musikfreunde übernahmen beispielsweise die Einquartierung der auswärtigen Spieler. Dies und andere Bereitschaften hatten zur Folge, daß die Bürgerschaft mit in den Kreis der Konzertvorbereitungen gezogen wurde und auf diesem Wege dann in jedem Fall ein besonders nahes Verhältnis zum jeweiligen Konzertproramm gewann. Die hierbei gemachten Erfahrungen können nicht hoch genug eingeschätzt werden und sollten auch heute für die Weiterentwicklung unserer kleinstädtischen Musikkultur und volksverbundenen Musikpflege nach

folgenden Gesichtspunkten ausgewertet werden:
Der Unterschied zwischen den musikalischen Spitzenleistungen unserer großstädtischen Musikzentren und der Musikübung der Kleinstadt ist heute durch den Rundfunk weitgehend überbrückt. Jedoch nimmt der Musikhörer in der Kleinstadt diese künstlerisch gesteigerten Musikdarbietungen durch den Lautsprecher nur mittelbar wahr und ist, soweit er nicht den größeren Musikbetrieb einmal aus eigener Anschauung kennen gelernt hat, nicht immer in der Lage, sich die musikalischen Voraussetzungen und Zusammenhänge beispielsweise eines großen Sinfoniekonzertes richtig vorzustellen. Diese unmittelbaren Zusammenhänge vom Klangwerden einer Musik sind aber für das Musikerlebnis sehr fördernd. Denn ein Musikvortragender vermittelt ja nicht nur die klingenden Töne, sondern verbindet sich in seiner Gesamthaltung beim Vortrag auch sichtbar mit dem Ausdruck und Rhythmus des jeweiligen Musikwerks, was zum Beispiel zur Plastik der unmittelbaren Musikwahrnehmung gehört. Wer diese Zusammenhänge aber nicht kennt und von ihnen keine richtige Vorstellung gewinnen kann, wird leicht die Spanne zwischen den ihm geläufigen musikalischen Darstellungsformen der Kleinstadt und den ihm unbekannten Aufführungsmitteln der Großstadt als problematisch empfinden und hierbei in eine gewisse Zwischenstellung geraten. Abgesehen davon, daß sich das Musikleben einer Kleinstadt, wie wir es eben gezeigt haben, von innen heraus entfalten muß, so schließt dies keineswegs eine Unterstützung durch musikinteressierte Kulturorganisationen aus, wie wir sie hauptsächlich vom Rundfunk erwarten möchten:
Denn der Rundfunk ist im gewissen Sinne von Ort und Zeit unabhängig und vermag sich jederzeit auch einmal in den Musikkreis einer Kleinstadt einzuschalten, ohne damit den Organismus des kleinstädtischen Musikbetriebes künstlich zu verändern. Er kann durch entsprechende Mikrophonbesuche die Beziehungen zwischen den klein- und den großstädtischen Musikformen hervorheben; er ist imstande, Musiksendungen, die im Funkraum stattfinden, zeitweilig in den Konzertsaal der Kleinstadt zu verlegen; er ist weiterhin in der Lage, seinen Mitarbeitern in bestimmten Formen die Teilnahme an der Musikentwicklung unserer Kleinstädte zu empfehlen, usf. Denn gerade in Künstlerkreisen hat sich noch nicht überall die Erkenntnis durchgesetzt, daß unsere großen Konzert- und Theatergebilde bis zum Rundfunk hin schon rein etatsmäßig nicht von einzelnen Stellen, sondern letzten Endes vom gesamten Volk getragen werden. Wenn auch diese musikalischen Kulturinstitute an größere Orte gebunden sind, so besitzt doch unsere Gegenwart darüber hinaus genügend Mittel, um auch den kleinsten Ort in angemessener Form an einer zielbewußten Musikpflege teilnehmen zu lassen.

Der Lyriker Georg Stolzenberg

Anläßlich seines achtzigsten Geburtstages

Von Carl Heinzen, Düsseldorf.

Die Geschichte der Musik — und ganz besonders auch die der deutschen Musik — zeigt uns in zahlreichen Beispielen das erschütternde Schicksal in der Jugend Verstorbener, die dennoch als Frühvollendete höchste Meisterschaft erreicht haben. Zu Beginn unseres Jahrhunderts erleben wir dann den außergewöhnlichen Fall, daß auf germanischem und romanischem Boden zwei Persönlichkeiten das Feld beherrschen, deren Schöpferkraft bis in seltenes Greisenalter hinauf in ihrer Ungebrochenheit und Zielklarheit ans Wunderbare grenzt: Wagner und Verdi. Trotz aller rassischen Gegensätze ein einendes Band, das auch die künstlerische Haltung der Kommenden auf lange Zeit hinaus bestimmt: die Seele der Melodie im Dienste einer Dramatik, deren musikalische Form von einschneidender Bedeutung bleibt.
Die Macht der Melodie in Einheit mit dem Wort ist auch das Kennzeichen eines Künstlers, der in den letzten Wochen sein achtzigstes Lebensjahr beendete: Georg Stolzenberg. Will man seinem Schaffen nachspüren, so stößt man bald auf die erstaunliche Feststellung, daß fast die gesamten Nachschlagewerke ihn nicht kennen. Dabei betätigt er sich auch heute noch unausgesetzt als Wort- und Tondichter, dessen Wirken wie das der beiden oben genannten auf dem Grundwesen der Melodie sich aufbaut. Um seine Schaffensart ganz zu verstehen, muß man auf das innige Verhältnis zurückgreifen, das ihn als Mensch wie als Künstler mit Arno Holz verband.
Wenn wir uns nun zunächst seinem neuesten Schaffen zuwenden, so tritt diese geistige Haltung bei der Rückschau allmählich immer klarer hervor. Als Geburtstagsgabe hat der Verlag Litolff-Braunschweig (bei dem die Mehrzahl seiner Lieder veröffentlicht ist) soeben die Sammlung „Heiliger Frühling" herausgebracht: mittelalterliche Gesänge, in denen — ähnlich wie Dürer und seinen Zeitgenossen — deutsches und christliches

Empfinden zu neuer Ganzheit und Einheit sich verbinden. Der Dichter Stolzenberg läutert die Form und schafft in seiner Nachbildung Kunstwerke, die den Geist alten Volksgutes unangetastet lassen, aber seine Primitivität beseitigen, ohne indes die natürliche Schlichtheit zu zerstören. Die Gesamtbezeichnung „Erneut" erhält noch ihre besondere Prägung durch das oft anzutreffende „Klavieruntermalt". Dieser Hinweis deutet darauf hin, daß nicht „Bearbeitungswut" vorliegt, sondern daß vielmehr ein inneres Muß waltet, das in manchem Zuge an die Volkslied-Bearbeitungen von Brahms gemahnen mag. Aber die geistige Haltung stößt weiter vor. Bei Wahrung des melodischen Kerns ist die Strophenform fast stets frei variiert. Es ist nicht spielerische Freude an der Kunst der Veränderung, sondern eine bis ins feinste hinüberragende seelische Vertiefung. Dadurch wirken auch jene Stücke, die nicht an feststehendes Maß gebunden sind, nun so überzeugend wie die Verwendung „moderner" freier Rhythmen und Metren. Der Reichtum an Gegenstimmen und Harmonien tritt nirgendwo selbstherrlich hervor, dient vielmehr nur der Vollendung eines nach dem Letzten ringenden Ausdrucks. Eine Natürlichkeit, die oft mit dem Hervorheben eines Einzeltones in der Begleitung die ungesuchte Schlichtheit der Deklamation ebenso hervorhebt wie die Tiefe des Empfindens.

Ähnliches gilt auch von „Weihnachten" in alten Liedern und Legenden für mittlere Stimme. Ein altfranzösisches Stück in Art der alten Mysterienspiele ist bei aller Dramatik voll heimlicher Poesie. Überall wird durch fast unmerkliche Züge die Deklamation in der Neufassung aufs feinste gehoben. Die Begleitung schafft auch hier wundervollen seelischen Untergrund.

Ist das Schaffen des Künstlers stets so rückschauend gewandt? Nicht im mindesten. Greifen wir um einige Jahrzehnte zurück, so erkennen wir den Stürmer und Dränger so deutlich, daß wir auch in seinem neuen Schaffen diesen Einfluß wirksam sehen. Aus der Zeit, da der Dichter und Musiker in enge Fühlung zu Arno Holz und seinem künstlerisch-revolutionären Wollen trat, stammt ein aufschlußreicher Brief. In ihm wird von Wagners künstlerischen Grundsätzen ausgegangen. Doch für die Lyrik sucht Stolzenberg nach einer Prägung von strengster Werktreue. Es ist das Streben, die melodische Linie dem Wort aufs genaueste anzupassen: gewissermaßen eine Theorie, die aber ebenso wie bei Holz Einsatz mit reifer Tat ist. Um die Jahrhundertwende entstehen die 12 Gesänge „Neue Dichter in Tönen" (Verlag: Dreililien, jetzt Richard Birnbach, Berlin). Sie zeigen, daß die damals durch Form und Inhalt revolutionär wirkende Lyrik sehr wohl „gesungen" werden kann, wenn der Musiker den rechten Weg erkennt. Der Meister hat ihn gefunden: ohne Taktwechsel bleibt das Metrische von unbedingter Freiheit. Dennoch ist's kein Sprechgesang, sondern alles gründet sich auf ausgesprochen melodischer Linie von großer Schönheit und Natürlichkeit. Das „Neue" ist hier zu suchen, nicht aber in der äußeren Erscheinung der Tonsprache selbst, die naturgemäß Fühlung zu ihrer Zeit hat. Es ist nicht Aufgabe, Einzelheiten aufzuzeigen, aber bewundernswert ist doch der Reichtum der Stimmungen und die feine seelische Erfüllung des dichterischen Wortes, das von Arno Holz und seinem Kreis stammt. Stücke, die nachdrücklich allen Sängern empfohlen seien. Gefühlsgeladene Musik, der gleichzeitig alle „Sentimentalität" fremd ist und der bei aller Schönheit als oberstes Gesetz restlose Deutung des Wortes und seines Gehaltes gilt. Die Begleitung meist nicht sonderlich schwer, doch an musikalisches Feingefühl höchste Forderungen stellend.

In der Folgezeit können wir nun diese Grundzüge klar weiter beobachten. Die 1935 erschienenen „Drei Lieder nach Worten von Arno Holz" für mittlere Stimme zeigen noch einmal dies Schreiten auf neuen Pfaden gemeinsam mit neuem Wort: die musikalischen Mittel sind jedesmal scharf umrissen und schaffen Stimmungswelten, die als vollkommen und endgültig anerkannt werden müssen.

An Veröffentlichtem bleibt nur noch ein Werk zurück, das ich in XXIV/3 der „Musik" ausführlich gewürdigt habe: die „Dafnis-Lieder" nach Arno Holz. Nicht jeder Singende wird Leichtigkeit der stimmlichen Behandlung in Verbindung mit einem Höchstmaß an Ausdruck bewältigen können, um diese Stücke restlos zu verwirklichen. Aber schon bei gutem Willen der Ausführenden werden sie ihre außergewöhnliche musikalische Kraft bewähren können. Sie sind von einem köstlichen Humor erfüllt, der auch vor Derbheiten nicht zurückschreckt, dabei jedoch künstlerisch stets von vollendeter Rundung ist. Wann werden diese entzückenden Sachen, in denen die Zopfzeit mit den lustig-offenen Augen der Gegenwart gesehen wird, allgemein verbreitet?

Zum Schluß noch ein kurzer Lebensabriß: Geboren am 11. Juli 1857 in Berlin als zehntes Kind eines Bäckermeisters, Studium bei Theodor Kullak und Woldemar Bargiel. (Der Dichter Stolzenberg hat seine eigenen Worte nie vertont.) Wollte man das allmähliche Werden seines Künstlertums verfolgen, so käme man sehr bald auf einen toten Punkt; denn er selbst sagt: „In jenen und dem folgenden Jahrzehnt schrieb Stolzenberg nur Spielmusik:

eine Klaviersonate, eine Sinfonie, zwei Ouvertüren, ein Klavierquartett und drei Streichquartette. — Nach beifällig begrüßten Erstaufführungen gab er sie (seinen Geisteskindern ein Rabenvater) einem Schreibschubfach zu schlucken; das Notenpapier vergilbte, der Inhalt verblaßte, und eines Tages, in leidiger Geldentwertungsspanne, kurzentschlossen heizte er mit ihnen den Ofen. — Was in seinen Jugendtagen gedruckt erschien: Klavierstücke „Heitere Musik" und eine Klarinettenserenade, bittet er in den Totenkammern der Verlagshäuser modern zu lassen. — Einzig seinen Gesangwerken gönnt er Geltung, schon weil sie sich eines Fortschrittes befleißigen: einer selbstersonnenen Wortweisenform; er wertet sie hoch und empfiehlt sie dringend der Nachwelt."

Dem läßt sich nur hinzufügen, daß schon die Mitwelt das nachholen möge, was die letzten Jahrzehnte versäumt haben.

Um Martin Plüddemanns Schicksal

Ein Weckwort zu des Meisters 40. Todestag

Von Valentin Ludwig, Berlin.

Am 8. Oktober 1897 verschied, von der lauten Umwelt seiner Zeit verlassen und bitter enttäuscht, in einem unfreundlichen Mietshause in der Bülowstraße zu Berlin, wo heute der Hauptverkehr des alten Berliner Westens tobt und brandet, der Meister der neuen deutschen Singballade- und Romanze, der vielumstrittene und eigenwillig nach seinem Ideal strebende Komponist Martin Plüddemann. Nur 43 kurze und in seinem Aufstieg mit ungetrübten Freuden wenig gesegnete Erdenjahre hatte ihm das Schicksal zu leben vergönnt, langsam verflammend an einer selten gesteigerten Begeisterungs- und Wollenskraft und den frühen Tod infolge einer schweren unheilbaren Krankheit von sich wissend.

Nicht lange vorher erst, im Jahre 1894, fand dieser herrliche Mensch, wie ein Kind von Herzensgüte und echter Aufrichtigkeit, nach einem wechselvoll bewegten Wanderleben durch die deutschen Gaue und Länder — Leipzig, München, St. Gallen, Ratibor, Graz bezeichnen die Hauptetappen seines Lebens — seinen bemerkenswerten Ruhepunkt, noch einmal sich ganz in seiner nimmermüden Manneskraft als Tonschöpfer und Musikreformer aufzuraffen.

Der altem Patriziergeblüt entstammende Sohn der deutschen Ostseeküste, am 29. September 1854 in Kolberg geboren, sollte sein werteigenes Schaffenswerk und Leben in der gerade in jenen Jahren von allerlei Kunstproblemen entzündeten Reichshauptstadt eben beschließen. Aber des jungen Meisters Ringen und Gestalten war, trotz des reifenden Erblühens aller seiner an mannigfachen und seltenen wie kühnen Schönheiten äußerst reichen Vokalwerke, leider nur ein vergeblich angestrengter Versuch, ein Fehlschlag in die Ungunst seiner noch nichtgekommenen Zeit. Und wie Martin Plüddemann auch als Musikkritiker an der „Deutschen Zeitung" in Berlin, sowie als Feuilletonist an anderen Blättern, und nicht zum letzten in einer Reihe von eigenen Broschüren zu den Kernpunkten des von ihm mit heißer Liebe bestellten Schaffensgebietes — der deutschen Ballade — Stellung zu nehmen sich bemühte, so vermochten seine ehrlichgemeinten Warn- und Weckrufe doch nicht so durch sein deutsches Musikvolk zu dringen, wie sie es mit Recht vollauf verdient hätten.

Obgleich Plüddemann in seiner blühefrischen und zum Teil recht ursprünglichen Melodik und in seiner musikalischen Intuitivität sich vorwiegend auf das Formen- und Melosprinzip Richard Wagners berief und praktisch stützte (wir finden manchmal sehr deutliche und auch bewußt geäußerte Anklänge an den Bayreuther Großmeister in seinen Balladen, Romanzen und Legenden) so verstand er es doch, charakteristisch-eigene Wege zu gehen und auch besonders auf den eigentlichen Vorgänger seiner Kunstgattung, den klassischen Balladisten Carl Loewe, ebenfalls ein norddeutscher Stammesbruder, rückverbindend hinzuweisen. So ist der schlichte Sohn der pommerschen Ostsee gewissermaßen zum Fortentwickler jenes wenigbebauten Gebietes deutschen Musikschaffens geworden, berufen, der kühne Brückenschlager in die Gefilde unserer Zeit hinein zu sein. Und nach ihm — man bedenke den fast 40jährigen Zeitraum nach seinem frühen Tode — ist kein gleichartiger oder gar überlegener und größerer Spezialgenosse gekommen, es sei denn, daß wir es dem Wiener Komponisten Emil Petschnig, geboren den 19. Dezember 1877 in Klagenfurt in Kärnten, dankbar vermerken, daß er Loewes und Plüddemanns Fäden wieder aufgriff in bewußt dahingehendem Schaffensdrange und mit freudigem Bemühen die deutsche Singballade und -Romanze zu erneutem und zeitgemäß gerichtetem Geformtsein und Erklingen brachte.

Und wie stellt sich die jüngste deutsche Gegenwart

zu Martin Plüddemann? . . . Man muß es erfahren haben als aufmerksamer und sachbewanderter Betrachter; dann wird man nur trauernd und verzagt jenes Großen und Echten, jenes Kerndeutschen gedenken müssen und noch trauriger sein über die wenig erfreuliche Tatsache, daß das deutsche Volk, das der so frühe heimgegangene Meister so innig und über alles liebte, so schnell zu vergessen vermag. Zudem hat er obendrein als reisender Rhapsode im Vaterlande wie jenseits der Grenzpfähle seine Werke selbsteigen in beachtenswerter Interpretation zu vermitteln verstanden — Martin Plüddemann war als Sängersmann ein Bariton und als solcher Meisterschüler der Professoren F. Schmitt in Wien und Julius Hey in München —.

Ein wahres deutsches Künstlerlos sehen wir hier vor uns sich aufrollen. Das Ganze aber wird noch trauriger und beschämender für uns schauende Nachlebende, wenn man hören muß, daß des Verstorbenen Grabstätte mit dem schönen Denkmal auf dem St. Matthäifriedhofe zu Berlin W. am Bahnhofe Großgörschenstraße — 1905 von seinen Freunden als Zeichen liebender Verehrung errichtet — schon im Jahre 1935 wie spurlos verschwunden ist. Die Friedhofsverwaltung erklärte dem Nachforschenden — dem Verfasser dieser Zeilen —, daß sich nach Ablauf der üblichen Grabstellen-Dauerfrist von 30 Jahren (also eigentlich schon 1927) keiner der ev. Nachfahren, der direkten oder indirekten Familienangehörigen, sowie der Freunde des Verschiedenen als Betreuer und Pfleger der geweihten und denkwürdigen Erinnerungsstätte gekümmert habe. Und so wurde weitere 8 Jahre darauf der ganze Denkmalsstein mit der bronzenen Porträtplakette des Meisters — von dem Berliner Bildhauer Leo Koch hergestellt — an einen Steinmetzmeister in Erkner bei Berlin als abgetanes und wenig wertvolles Friedhofsrümpelgut einfach verkauft. Den Erlös bekam die Friedhofsverwaltung, die damit formell auch nichts Unzulässiges getan hat. Aber war es recht, daß dennoch so geschehen ist? — — Ist das aber trotzdessen nicht beschämend? — — Sollte es im neuen Deutschland (es geschah 1935!) noch möglich sein, daß man das äußerliche Andenken an einen der verdientesten und bedeutendsten Namen in der modernen deutschen Musikgeschichte einfach so leichten Sinnes zu vernichten berechtigt sein soll!? Wahrlich, Martin Plüddemann war als Musikschaffender des 19. Jahrhunderts einer der deutschesten Männer; er war es auch als Mensch und Künstler, als Musikpoet wie als Musikschriftsteller in weitem Wirken, wie er das, bis ins Letzte ehrlich und der deutschen Sache wegen ins Letzte rücksichtslos offen und sachlich, in schier unnachahmlicher Weise so vielfach bekundet hat. So lohnt ihm die stammesnächste Nachwelt, das Vaterland, so achtet die Zunft der Geistigen und Wissenden sein Streben und Streiten um neuerbrachtes Kulturgut! Dieses kaum erklärbare Vergehen am werkgeheiligten edeldeutschen Geistes muß in Bälde wieder gutgemacht werden. Ich halte es darum an der Zeit, daß sowohl die Vaterstadt Kolberg, als auch die Reichskulturkammer, vor allem die Reichsmusikkammer im Verein mit den noch zur Genüge vorhandenen Freunden Plüddemannscher Balladenkunst diese begangene Sünde wieder zu tilgen versuchen möchten. Das sind wir alle der deutschen Kulturgeschichte und der neuen deutschen Gegenwart, die alles echte und wertdauernde Deutsche in ihren liebgetreuen Schutz nehmen will, zu tun verpflichtet.

Es wäre bei Zusammenschluß der genannten Instanzen und unter Beteiligung aller dafür Interessierten ein leichtes, die Grabstätte mit dem Denkmalsstein zum 40. Todestage unseres heimgegangenen Freundes — am 8. Oktober 1937 — in würdiger Weise wieder herstellen zu lassen, zumal mir der Steinmetzmeister erklärte, daß das Denkmal mit der Portraitplakette zum bedeutendsten Teile noch vorhanden ist und so gut wie in der ursprünglichsteni Form wieder aufgestellt werden könnte. Die Gebeine Martin Plüddemanns ruhen, wenn auch sein Grab total verschwunden ist, noch an derselben Stelle, woselbst man im Jahre 1928 eine Verwandte — seine Lieblingstante, nach deren letztem Wunsche — darüber gebettet hat.

Neben diesem Unternehmen gilt aber auch die Pflicht, des Meisters gesamtes Werk der Tonschöpfungen und Schriften wieder ins Erscheinen zu bringen. So ist es heute keinem jungen Sänger, keiner Sängerin, keinem ins Interesse geweckten Freunde Plüddemannschen Musikschaffens mehr möglich, all die schönen ergreifenden Gesänge, seine lehrreichen und gedankentiefen kritischen Schriften irgendwo erstehen zu können. Denn sie sind sämtlich vergriffen, also im deutschen Musikhandel nicht mehr zu haben. Dazu sind sie ja auch längst schon frei geworden, seit 1927. Und kein deutscher Musikverleger hat seither den Mut gehabt, noch die kulturelle Pflicht erkannt, eine Neuausgabe der Balladen, Romanzen, Legenden, der Heldenmären und Lieder des großen Rhapsoden, der deutschesten einer — ein leuchtendes und nachahmendes Beispiel für unsere Jetztzeit — in die Wege zu leiten. Die Kenntnis der deutschen Geschichte, verherrlicht in den Gedichten unserer bedeutendsten Dichter, die sich der Meister, selbst ein feinsinniger Geschmacksbildner, zur Komposition auserwählte,

würde durch diese Tat aufs neue in vielem wieder verlebendigt und gegenwärtig, dem jungen und jüngsten Nachwuchs der Kunstwelt wie des Laientums sehr zunutze.
Oder sollte es letzhin doch so gelten, wie es einst unser schwäbischer Dichter Ludwig Uhland in seiner Ballade sagte, die Martin Plüddemann auch so herrlich vertont hat . . . „Versunken und vergessen, das ist des Sängers Fluch!"
Daran erinnert und dem gegenwärtigen deutschen Menschen das Interesse dazu wieder erweckt zu haben, das sei das schlichte Verdienst meiner aus innigster Sängerliebe herausgeborenen Gedanken.

Der Verfasser hat eine Mission für Martin Plüddemann eingeleitet und bittet Musikfreunde wie Interessierte, sich mit ihm zusammenzuschließen zwecks Durchführung seiner Bestrebungen. Anschriften nach Berlin W 35, Steinmetzstraße 40.

Franz Liszt und sein „Oncle-Cousin" Eduard

Von Eduard Ritter von Liszt, Wien.

Eine besondere Rolle im Leben Franz Liszts spielte sein Onkel **Eduard** in Wien, mein Vater.
Bory setzt in seinem Werke „La vie de Franz Liszt par l'image" dem Bilde Eduards die kurze Bemerkung „l'oncle préféré" bei. Raabe bezeichnet Eduard als den, den Franz Liszt „von allen Verwandten am liebsten hatte", und **Deutsch-German** nennt ihn „den Mann, der auf Franz Liszt den größten Einfluß hatte".
Eduard war der jüngste Sohn Georg Adam Liszts, mithin der jüngste Bruder Adam Liszts und also Onkel Franz Liszts. Eduard war geboren zu Margarethen am Moos (Nied.-Oesterr.) am 30. Jänn. 1817, somit um 5½ Jahre jünger als sein Neffe Franz. Deshalb nannten sie sich gegenseitig „Cousin". In einem Brief an den Klavierfabrikanten **Streicher**, Weimar, 21. Nov. 1848, prägte der Meister für Eduard die hübsche Bezeichnung „mein Herr Oncle-Cousin".
Wiederholt wurde die Frage aufgeworfen, **wann** und wie die beiden Verwandten miteinander bekannt geworden seien. Ich muß dafür das Jahr 1837 und den brieflichen Weg annehmen. Eduard war in bescheidenen Verhältnissen herangewachsen, hatte sich aber bald auf eigene Füße gestellt. Er besuchte das Gymnasium in Wiener Neustadt (Nied.-Oesterreich), wo er vom ersten Jahre an unter allen seinen Mitschülern den ersten Platz behauptete und auch eine stattliche Anzahl von Preisen errang. Bald begann er, seinen Lebensunterhalt durch Unterricht selbst zu erwerben. Auch bei ihm entwickelte sich die musikalische Veranlagung sehr früh, und schon als zehnjähriger Gymnasiast spielte er in der Wiener Neustädter Franziskanerkirche die Orgel.
Aus Ersparnissen kaufte er sich schon dort ein Klavier.
Am 8. Sept. 1834 zerstörte ein furchtbarer Brand Wr. Neustadt. Die Erinnerung daran und insbesondere an den mit einem erschütternden Tone erfolgten Sturz seines Klaviers durch den verkohlten Fußboden blieb in Eduard stets lebendig. Nach dem Brande übersiedelte dieser nach Wien, wo er seine Studien bis zum erlangten Doktorate und Richteramte fortsetzte.
Bei seinem lebhaften Interesse für Musik scheint der zwanzigjährige Eduard an seinen schon damals so berühmten Neffen Franz im Jahre 1837 einige begeisterte Zeilen gerichtet zu haben, in denen er sich ihm sozusagen vorstellte.
Diese Zeilen hätten beinahe Anlaß zu einem heiteren Mißverständnisse geboten. Bekanntlich hatte Adam Liszt ungefähr 20 Geschwister, die zum größeren Teile*) nicht die Kraft und Begabung besaßen, sich aus ihrer bescheidenen Lebensstellung hinaufzuarbeiten. Die Annahme drängt sich geradezu auf, daß der damals schon über große Einnahmen verfügende Franz Liszt oft genug von ihnen um Unterstützungen gebeten wurde und deshalb gegen jedes Lebenszeichen von dieser Seite mißtrauisch war. Da ist es denn für den, der Charakter und Denkweise meines Vaters kennt, überaus belustigend, in dem Briefe Franz Liszts an seine Mutter ddo. Mailand, anfangs Dez. 1837, zu lesen: „Ich bin froh, daß Eduard kein Geld von mir begehrt"!
Nein, Eduard begehrte kein Geld. Zwar heißt es in einem vor Jahresfrist publizierten Aufsatze: „Liszt verhalf seinem ‚Vetter' zu einer gediegenen Ausbildung und dadurch zu einer ungewöhnlichen

---

*) Eine rühmliche Ausnahme machte außer Adam und Eduard auch der am 5. Apr. 1799 zu St. Georgen geb. und am 29. Juli 1876 zu Wien verstorbene **Anton** Liszt. Er widmete sich dem Uhrmacherberufe und brachte es durch besondere Tüchtigkeit zu achtunggebietendem Ansehen in seinem Fache und zu bedeutendem Wohlstande.

Laufbahn." Das ist aber irrig. War doch Eduard schon drei Jahre vorher aus Wiener Neustadt nach Wien übersiedelt und hatte er sich doch schon vorher in Wiener Neustadt aus eigenen Ersparnissen ein Klavier gekauft. Er stand fest auf eigenen Füßen.

Am 17. Dez. 1837 schrieb dann der Meister an den damals fast 21jährigen Eduard aus Mailand: „Ich kann die Anstrengungen nur sehr billigen, die Sie machen, um sich durch Ihre Arbeiten und Ihre Talente auf die Höhe einer ehrenvollen und ausgezeichneten Stellung in der Gesellschaft zu erheben. Die enorme Kinderzahl meines armen Großvaters hat ihm leider nicht erlaubt, für die Erziehung jedes einzelnen besonders Sorge zu tragen. Sie haben in dieser und anderer Beziehung Schwierigkeiten zu überwinden gehabt, und ich weiß Ihnen meinen ganz besonderen Dank dafür, daß Sie ihnen mutig die Stirne geboten haben. Fahren Sie fort, mein lieber Eduard, in Ihren lobenswerten Studien; arbeiten Sie, lernen Sie soviel wie Ihnen nur möglich ist, und seien Sie überzeugt, daß Ihnen früher oder später die Belohnung dafür zuteil werden wird."

Diese Voraussage erfüllte sich: Mein Vater starb als k. k. Generalprokurator des österreichischen Staates, zum Justizminister ausersehen und für die Verleihung des Freiherrnstandes vorgeschlagen. Eine angeblich harmlose Operation durch Billroth setzte seinem Leben am 8. Febr. 1879 ein unvorhergesehenes rasches Ziel.

Ihre persönliche Bekanntschaft haben die beiden Männer aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1838 bei Franz Liszts Aufenthalt in Wien gemacht. Bei der brieflich angesponnenen Freundschaft und Eduards außerordentlich großem Interesse für Musik wäre es kaum verständlich, wenn er sich nicht mit seinem Neffen persönlich bekanntgemacht und auch dessen Konzerte — zugunsten der durch die große Pester Überschwemmung Geschädigten — besucht hätte.

Es kann keinerlei Zweifel unterliegen, daß auch während Franz Liszts Anwesenheit in Wien vom 16. Nov. bis zum 18. Dez. 1839 die beiden nun bereits befreundeten Verwandten wiederholt zusammenkamen und Eduard auch den sechs Lisztschen Soireen anwohnte.

Bis zu welchem Grade der Innigkeit diese Freundschaft sich steigerte, ist bekannt. Ich habe es auch in meinem jüngst im Verlage Wilhelm Braumüller zu Wien erschienenem kleinen Buche (XIV plus 111 Seiten, mit 61 Abildungen und einer Stammtafel der Familien v. Liszt-v. Bülow-Richard Wagner) gezeigt. Sie dauerte ohne die mindeste Trübung bis zum Ableben meines Vaters.

Der Wille zum Stil

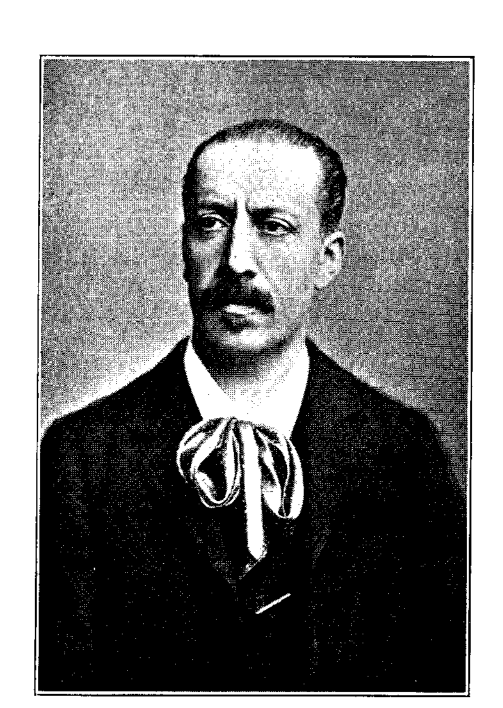
Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1937

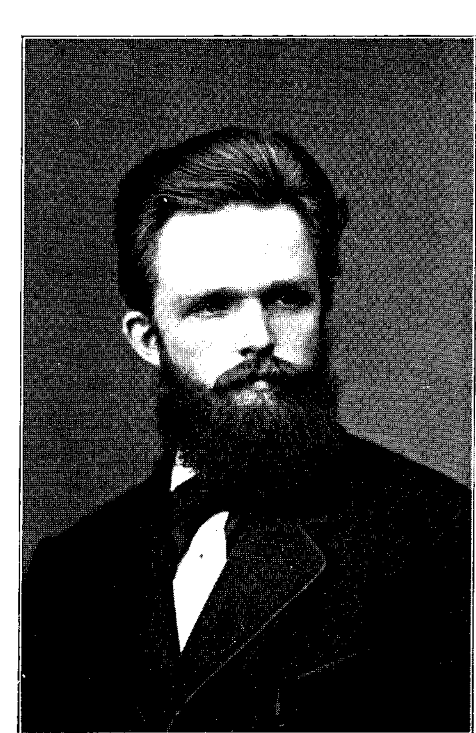
Zum viertenmal seit der nationalsozialistischen Erhebung erglühte in Bayreuth das Fanal deutscher Kunst. Nach langen Jahren wirtschaftlicher Krisen und politischer Erschütterungen, die nach der Novemberrevolte von 1918 auch vor Bayreuth nicht haltmachten, war die Rettung Bayreuths eine der ersten kulturpolitischen Taten des Führers. Eine spätere Zeit wird das geschichtliche Verdienst Adolf Hitlers erst in seiner ganzen Tragweite erkennen, denn mit dem aus tiefster Verbundenheit mit Bayreuth emporgewachsenen Bekenntnis zu Richard Wagner hob der Führer zugleich das Werk des Meisters aus dem Streit der Tagesmeinungen heraus. Es wurde zum Nationalbesitz des deutschen Volkes erklärt und damit geschützt vor jedem Zugriff. Bayreuth selbst aber schützt das Werk Wagners vor den Verheerungen einer Popularität, die mit unvollkommenen Mitteln vielerorts nur auf illegitime Weise erschlichen wird. So ist Bayreuth in idealem Sinne ein kategorischer Imperativ geworden: Hier werden die Werke Richard Wagners richtig gespielt! So und nicht anders i s t das Werk!

Richard Wagner wird stets als einer der größten Vorkämpfer der völkischen Erneuerung zu gelten haben. Die Deutschheit seines Werkes ist die Erfüllung jener romantischen Kunst- und Weltanschauung, die von dem Geist der Aufklärung und des humanitätstrunkenen Klassizismus seiner Zeit sich hinwandte zur großen Vergangenheit des eigenen Volkes, zu seinen Mythen und Sagen. Diese Entscheidung Wagners war seine revolutionäre Tat, die er selbst einmal mit dem Satz umschrieb: „Ich arbeite für die Erwachenden." Faust, Beethoven und der „Freischütz" führten ihn auf den Weg, dem er sein Leben lang treu blieb, seit er nach der Rückkehr aus Paris im Angesicht des Rheins, Tränen im Auge, dem Vaterland ewige Treue gelobte.

„Dies eine wird mir immer klarer — mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt das Ideal meiner Kunst: nur in diesem kann jenes

Claude Debussy



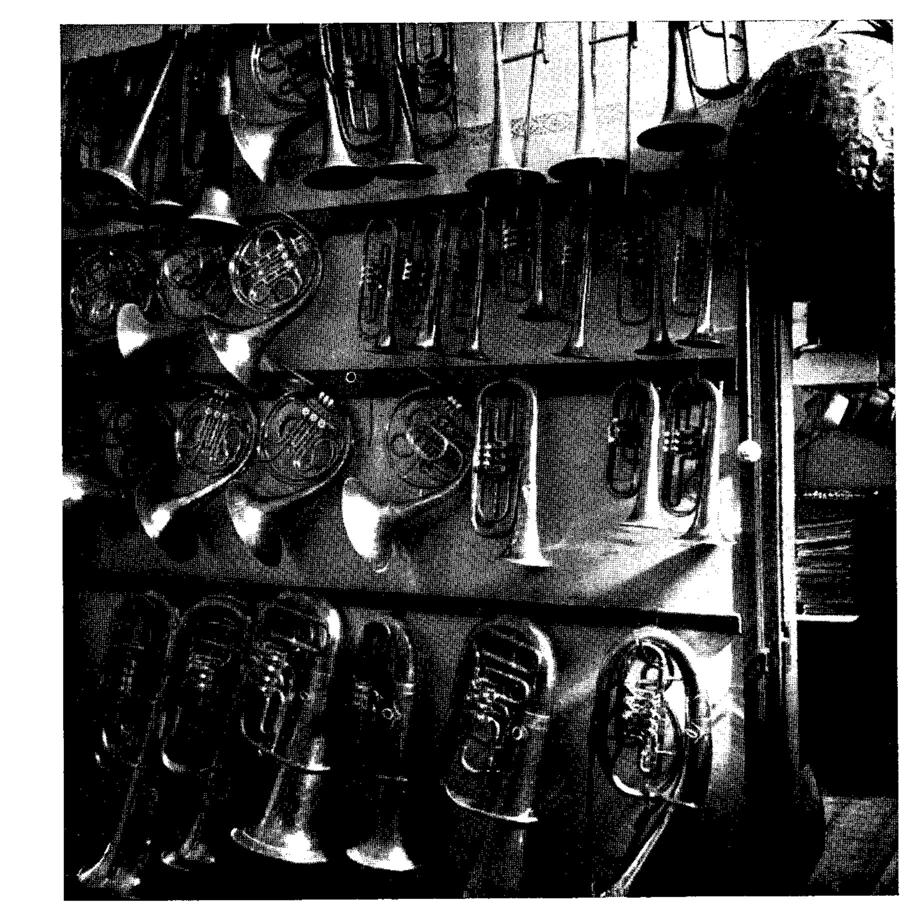




Aufnahme: Th. Alfr. Hahn, Chemnitz

Ludwig Leschetizky

(Zu unserem Aufsatz über den Chemnitzer Generalmusikdirektor)



Bildarchiv „Die Musik"

Blick in die Instrumentensammlung der Stadtkapelle Artern

(Zu dem Aufsatz von Kurt Herbst)

gedeihen!" Adolf Hitler hat das Vermächtnis Richard Wagners eingelöst und als sein Garant dem deutschen Volk geschenkt. Winifred Wagner ist sich als Hüterin des Bayreuther Erbes der Verantwortung ihrer Aufgabe bewußt. Sie weiß, daß Bayreuth kein Museum für konservative Gralshüter ist. Die Treue gegenüber der Idee verlangt in der szenischen Verwirklichung die größtmögliche Vollkommenheit. Ebenso ist der Darstellungsstil etwas Veränderliches, wie der Mensch selbst, der ihn verkörpert. Auch die Erbschaft eines Genies muß täglich neu erobert werden. Es genügt nicht, eine Schar von berühmten Sängern und Musikern zusammenzurufen und unter mehr oder weniger berühmter Führung singen und spielen zu lassen. Das Wunder von Bayreuth ist der Wille zum Stil, der in der Einheit von Wort, Ton und Gebärde im Sinne des Gesamtkunstwerkes erarbeitet werden muß.

Die Bühnenfestspiele 1937 in Anwesenheit des Führers waren herrliche Offenbarungen deutscher Opernkunst. Richard Wagner selbst erkannte solchen Taten das Prädikat „Deutsch" zu, in denen „das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt". Unter solchen Voraussetzungen erfüllten die Festspiele ihre deutsche Mission, in der „das Kunstwerk die lebendig dargestellte Religion ist": Religion nicht in irgendeiner dogmatischen Verzerrung gedeutet, sondern als Ausdruck des ewigen Deutschtums in der Musik. Musik ist nach Wagner dazu da, das Unaussprechliche auszusprechen. In Bayreuth hat er die jahrhundertelang nur gehofften Sehnsüchte deutscher Kunst verwirklicht. Der Glaube an sein Werk, an die völkische Bedeutung des von ihm geschaffenen Musikdramas, war zugleich der Glaube an sein Volk. Das deutsche Bayreuth ist heute ein Olympia des deutschen Geistes geworden, um das uns die Welt beneidet.

Die Parsifal-Neugestaltung

Wie Richard Wagner in Bayreuth die Erfüllung seines Lebenswerkes fand, so ist die Vollkommenheit der Aufführungen immer wieder die Bestätigung der Mission Bayreuths. Dem „Parsifal" kommt in diesem Falle eine besondere Bedeutung zu, gehören doch nach dem Willen Richard Wagners „Parsifal" und Bayreuth unzertrennlich zusammen. Wenn sich einmal eine frühere Zeit über den Willen Wagners, das Bühnenweihspiel ausschließlich diesem von ihm geschaffenen Festspielhaus vorzubehalten, hinwegsetzte und das Werk als marktgängige „Ware" mit mehr oder weniger tauglichen Mitteln popularisierte, so hat unsere Gegenwart die Pflicht zur Rückbesinnung auf Wagners ursprüngliche Absichten. Wer einmal den „Parsifal" an dem von seinem Schöpfer vorgestellten Schauplatz erlebt hat, wird diesen Eindruck als bleibendes Erlebnis bewahren. Nur hier stellt sich über alle Vollkommenheit der auch anderorts möglichen und in Einzelfällen erarbeiteten Einstudierung hinaus jene Einmaligkeit des künstlerischen Fluidums ein, das der heiligen Stunde dient und Werk und Wiedergabe dem Irdischen entrückt. Wagner hat diese höchste feierliche Form und Würde einer Aufführung einmal als das „Gesetz der gefühlvollen Kundgebung" bezeichnet. Ihre Romantik lebt in den Wundern und Gleichnissen der Szene, ihr Geheimnis wird jedoch ausschließlich durch die Macht der Musik gedeutet.

Wie Wilhelm Furtwängler als Dirigent des „Parsifal" das Verhältnis zwischen Musik und Drama, das gegenseitige Sichtragen und Sichstärken der solistischen, chorischen und orchestralen Kräfte ordnete und die Fülle der aus der Partitur aufbrechenden Lichter zu unerhörtem Glanz aufblühen ließ, war das großartige Beispiel einer werkdienenden Objektivität. Die Inszenierung von Heinz Tietjen ist in der Anlage und Durchführung von einer Geschlossenheit des Stils, der selbst nach der faszinierend aufgelockerten Blumenmädchenszene noch ausreichende theatralische Kraft besitzt, um die sakralen Elemente der Handlung zu beleben.

Als wichtigste Neuheit der Bühnenfestspiele 1937 ist die Bühnengestaltung des „Parsifal" durch Wieland Wagner, Richard Wagners zwanzigjährigen Enkel, zu betrachten. Nach den Rollerschen Bildern der Vorjahre, die durch die mehr von außen her in das Werk hineingetragene ästhetische Behandlung der Szene wirkten, erfrischen die Entwürfe Wieland Wagners durch einen malerischen Phantasiereichtum, der nichts in das Werk hineingemischt, sondern auf eine von jeder Problematik unbeschwerte Augenschönheit hinzielt. So ist Klingsors Zaubergarten eine südlich tropische Landschaft von einer verschwenderischen Farbenfülle, wie sie nicht naiver und anmutiger hingestellt werden kann. Der Gralstempel ist endlich wieder ein geschlossener Raum. Hohe Säulen mit schweren Kapitälen tragen die Kuppel. Ein Gittertor in maurisch-spanischem Stil führt die im Hintergrund gelegene Krypta. Der Karfreitagszauber spielt in einer Landschaft, die gar herrlich erblüht und der Musik an bildhafter Beredsamkeit kaum nachsteht. Und wie wunderschön ist der tiefe Frieden des Waldes mit dem märchenhaft blauen See im Gebiet des

Grals getroffen! Wieland Wagner hat sich schon heute als eigenschöpferische künstlerische Begabung legitimiert. Haus Wahnfried darf diese erste Tat seines zukünftigen Erben als Versprechen für die Zukunft buchen.
Marta Fuchs' Kundry hat klassisches Format. Sie verkörpert die drei Gestalten der Kundry, die fluchende und fluchbeladene Zauberin, die berückend schöne und teuflische Verführerin und schließlich die dienende Magd in einer bis in die letzte Geste von innen erfüllten Profilierung. Max Lorenz ist als Parsifal ein stolzer Held, der das Melodische in kantilenenhaftem Schöngesang meistert. Im Karfreitagszauber erreichte sein Tenor eine fast überirdische Schönheit des Klanges. Josef von Manowardas Gurnemanz hat neben dem Wohllaut des warmgetönten, abgeklärten Basses den vorbildlichen Sprachakzent. Robert Burgs Klingsor-Dämonie besaß die eindringlichen Umrisse dieses Höllenfürsten und Herbert Janssens Amfortas war in der fahlen Maske und seiner gebrochenen und doch noch gesungenen Deklamation das verkörperte Leiden. Der überwältigende Reiz der Blumenmädchenszene wurde noch gehoben durch die Grazie der Sängerinnen, die mit prächtigen Stimmen aufwarteten. Auch die Gralschöre, die von Friedrich Jung einstudiert waren, hatten die notwendige Präzision und Stimmfülle, so daß alle Voraussetzungen einer festlichen bayreuthischen Wirkung gegeben waren.

Lohengrin

Wagners „Tannhäuser" und „Lohengrin" werden oft in Parallele gestellt, wobei ihnen der aus dem Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum wachsende Konflikt als gemeinsamer Grundgehalt unterlegt wird. Wagner selbst hat sich gegen eine Deutung gewandt, die im „Lohengrin" eine christliche Apologie erblickt, denn er lernte den Lohengrin-Mythos in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung als eigentliches Gedicht des Volkes kennen. „Lohengrin ist kein eben nur der christlichen Weltanschauung erwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht!" Und so nimmt, um ein Wort Franz Liszts, des großen Vorkämpfers für Wagners Werk, anzuführen, „mit Lohengrin die alte Opernwelt ein Ende, der Geist schwebt über den Wassern, und es wird Licht"!
Der geistige Umbruch unserer Tage konnte auch an dem Problem der allgemeinen Deutung des „Lohengrin" nicht spurlos vorübergehen. Vielleicht ist das Werk überhaupt erst jetzt in seinem Kern erfaßt. Die Gestalt des Königs Heinrich steht uns in einer Zeit der Rückbesinnung auf die großen Männer deutscher Geschichte besonders nahe. Es widerspricht dieser Tradition, ihn im „Lohengrin" — wie häufig geschehen — nur in eine Statistenrolle gedrängt zu sehen. Auch wenn er nicht singt, steht er als der überragende Repräsentant der völkischen und staatlichen Einheit im Mittelpunkt des Geschehens. Endlich wurde im Finale der „romantischen Oper" ein auf deutschen Bühnen üblicher Strich beseitigt. Bevor Lohengrin Abschied nimmt, wendet er sich jetzt noch einmal an König Heinrich und verheißt ihm den Sieg:
„Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden niemals siegreich ziehn."
Auch die Gestalt des Telramund erscheint uns heute in neuer Beleuchtung. Telramund ist nicht der übliche Theaterbösewicht, sondern ein ehrlicher Haudegen, der den Einflüsterungen seiner Frau glaubt und damit sein Ende besiegelt. Das Charakterbild ist fest umrissen. Telramund ist ein Kämpfer, dem seine Ehre über alles geht.
Wenn im „Lohengrin"-Vorspiel der hellste Glanz der achtfach geteilten Streicher in einem pianissimo angesetzten Creszendo aus der Tiefe des mystischen Orchesterabgrundes aufsteigt, hat uns die schwärmerisch beseelte Romantik des Gralszaubers ergriffen, um uns nicht mehr loszulassen. Und wenn sich dann der Vorhang über dem Heerlager an der Schelde öffnet, ist auch das dramatische Geschehen kraftvoll einbezogen in eine Welt, die in Bayreuth in einem fast unwahrscheinlich großartigen Maße gestaltete Wirklichkeit wird. In diesem Jahr ist Heinz Tietjen Dirigent und Spielleiter in einer Person. Da drängen sich unwillkürlich Vergleiche auf mit Wilhelm Furtwängler, der im Vorjahre den „Lohengrin" dirigierte. Die temperamentvolle Deutung Furtwänglers, dessen Klangbesessenheit schon in dem sinfonisch freizügig ausgebreiteten Vorspiel unerhörte Wirkungen entfesselte, wurde diesmal abgelöst durch eine kühlere Interpretation, die nach einem genau festgelegten Plan verfuhr und sich nicht der Stimmung des Augenblicks überließ. Tietjen musiziert aus dem klaren Wissen um die Erfordernisse des Theaters, Furtwängler aus der schöpferischen Intuition, die ihn in jeder Aufführung neu überfällt. Tietjens Inszenierung ist von einer Bewegungsfülle getragen, die sich zu einzigartigen Bildwirkungen konzentriert, um dann wieder zu höchster Lebendigkeit gelockert zu werden. Da wird dem Auge kein toter Punkt überlassen. Obendrein war ein Massenaufgebot schöner Stimmen auf die Bühne gestellt, wie es bisher noch kein Theater

der Welt in solchem Reichtum erlebte. Die Festspielchöre verrieten in ihrer konzertanten Präzision die fleißige Arbeit von Friedrich Jung.

Marcell Wittrisch sang erstmalig in Bayreuth die Titelpartie, nachdem Franz Völker durch Krankheit zur Absage gezwungen war. Sein in italienischen und Spielopern vielverwandter und -beschäftigter Tenor ist für den Wagner-Stil nicht eigentlich prädestiniert. Dieser Stil, der vor allem die äußerste Präzision in der Beherrschung der Notenwerte verlangt, will in langer, zäher Probenarbeit erkämpft werden. Wittrisch machte als Gralsritter eine gute Figur; auch hatte er im Brautgemach und in der Abschiedsszene Augenblicke von reifer Gestaltung. Maria Müller ist die klassische Elsa der deutschen Bühne, unerreicht in der glücklichen Verbindung von beherrschtem Können und seelenvollster Hingabe. Sie hat die schlichte Innigkeit des lyrischen Schöngesangs und die Beredheit der stillen Geste. Jaro Prohaska ist der temperamentgeladne Telramund, der als der Rächer seiner Ehre ein unbeugsames ethisches Prinzip verkörpert. Wie sein mächtiger Bariton weit auslädt, so ist auch sein Spiel von einer aus der Wildheit des Blutes ausbrechenden Kraft. Ludwig Hofmann ist ein König Heinrich von heldischem Format. Sein Gruß an die brabantischen Edlen wirkte wie eine mächtige Fanfare. Sein metallischer Baß offenbarte alle Schönheiten der großen „Röhre", die über die stärksten Orchesterwogen triumphiert. Margarethe Klose dominiert als Ortrud durch die gehaltvolle gesangliche Ausprägung der Partie. Herbert Janssens Heerrufer ist eine der zuverlässigsten Stützen des Bayreuther Ensembles. Die Bühnenbilder von Emil Preetorius sind monumentale Gestaltungen, die eine Steigerung nicht mehr zulassen. Die Scheldelandschaft des ersten Aufzugs war ein imposanter Schauplatz, aus dem eine gewaltige knorrige Eiche wie ein Mahnmal aus der Vorzeit herausragte, der Burghof ein großartiger Hintergrund für den Zug zum Münster, der zugleich den Höhepunkt der szenischen Pracht- und Prunkentfaltung bedeutete.

Der Ring des Nibelungen

Fast ein Vierteljahrhundert hat sich Richard Wagner mit dem Nibelungenring beschäftigt. Vor neunzig Jahren stieß er bei seinen sagengeschichtlichen Studien in Dresden zum erstenmal auf diesen Mythus, der ihn immer wieder von neuem anzog, bis er ihn in der bekannten Form eines Bühnenfestspiels für drei Tage und einen Vorabend endgültig formte. „Der Ring des Nibelungen" ist die Wiedergeburt der altgermanischen Götter- und Heldensagen auf einer Plattform, die für unsere Zeit geradezu der Ausgangspunkt der Auffassung von der germanisch-nordischen Vorwelt geworden ist. Es ist Wagners künstlerische und kulturpolitische Tat, daß er den germanischen Mythus in einer dichterischen und musikalisch gebundenen Einheit bis auf seine Wurzeln aufdeckte. Wie tief er zu den Wurzeln vordrang, zeigt die Reaktion der volksfremden Kreise auf sein Werk. Wo es in seiner Wirkung etwa versagte oder ins Gegenteil umschlug, trugen meist die Interpreten die Schuld. Die sogenannten „Bettvorleger-Germanen" und ähnliche Typen verrieten allzudeutlich die östliche Herkunft ihrer Regisseure. Nur der Deutsche kann das Wagner-Erlebnis in einer Wiedergabe erstehen lassen, die die Natursymbolik der Musik als Spiegel unserer Natur und unserer Seele offenbart. Wenn sich im „Rheingold"-Vorspiel aus dem geheimnisvoll klingenden Chaos das allmählich anschwellende Urmotiv verdichtet und die Tiefe des Rheins sichtbar wird, ist die deutsche Landschaft in einer großartigen Vision beschworen. Sie lebt aber auch in der freien Gegend auf Bergeshöhen, auf der Wotan und die anderen Götter, die Riesen und Zwerge, in einer ganz elementaren Primitivität auftreten.

Im „Rheingold" ist Loge, der Loki der Edda, dieser Verführer und Intrigant der Götterwelt, der Lenker der Handlung. Selbst willenlos, gibt er sich dem Spiel an sich hin. Er ist der verkörperte Intellekt, der, überall gegenwärtig, seine Fangbälle wirft. Fritz Wolff ist schon seit Jahren der klassische Vertreter dieser Partie. Im Spiel züngelt er wie das Feuer, das in ihm wirkt. Aber auch gesanglich erscheint er in bester Verfassung. Rudolf Bockelmanns Wotan hat in der tief empfundenen Würde und der strömenden Fülle seines edlen Baritons keinen Rivalen auf deutschen Bühnen. Jede Geste ist von einer Hoheit erfüllt, die den Gott adelt. Margarete Klose singt die Fricka mit stolzer Gebärde. Käthe Heidersbachs heller Sopranklang gibt der Freia Jugend und Anmut. Der Donner erhält durch Jaro Prohaskas substanzvollen Baßbariton das rechte stimmliche Schwergewicht. Der Froh Martin Kremers blieb dagegen an der Peripherie der Aufführung. die Auftritte der Riesen hatten eine prachtvoll griffige Plastik. Plump und ungeschlacht waren sie beide, der Fasolt Josef von Manowardas und der Fafner Ludwig Hofmanns, und ihre raumgreifenden Bässe dröhnten in fülligen Tönen. Robert Burgs Alberich hatte bei aller wilden Dämonie, die sich im Liebesfluch hinreißend

steigert, auch tragische Zwischentöne. Erich Zimmermanns wendiger Mime bewegte sich in der wirkungsvollen Mischung von Boshaftigkeit und Verschlagenheit, nicht ohne sein überdeutliches Akzentuieren durch einige blendende Glanztöne zu krönen. Die Stimme der Erda gehörte Enid Szanthos warmgetöntem Alt. Das Rheintöchter-Terzett erklang selten so sicher und klangschön, wie unter Führung des leuchtkräftigen Soprans von Hilde Scheppan, der sich die schönen Stimmen von Elfriede Marherr und Rut Berglund zugesellten.

In der „Walküre" sang Maria Müller die Sieglinde. Es ist nicht möglich, dieses wundervolle Geschöpf rührender, inniger und liebreizender darzustellen. Der silbrige Tonansatz der Müller ist ein Erlebnis für sich. Liegt die Größe ihrer Gestaltung im absolut Menschlichen, so wächst Max Lorenz als Siegmund in ein kräftiges Reckentum. Sein biegsamer und doch heldischer Tenor verfügt über ein Timbre, das sich mit dem Sopran Maria Müllers hinreißend vermählte. Ludwig Hofmanns (bartloser) Hunding sang mit imposanter erzener Wucht. Frida Leider verkörperte die Brünhilde mit außerordentlicher darstellerischer Energie. Ihr Spiel spiegelte in großen Gebärden das Pathos der Musik, indes die Stimme nicht mehr alles hergab, was die anspruchsvolle Partie verlangt. Der Walkürenchor war ein Ensemble jugendlicher Stimmer, im Einzel- und Gesamtklang voll Eindringlichkeit und Schönheit.

Im „Siegfried" vollendet sich die Tragödie Wotans, dessen Abgang wie eine heroische Resignation des schuldbelasteten Alters gegenüber der noch völlig unbeschwerten, freien heldischen Jugend erscheint. „Dem ewigen Jungen weicht in Wonne der Gott" ist die letzte Weisheit des Gottes, die von Rudolf Bockelmann mit stimmgewaltigem Ausdruck verkündet wird. Machtvoll wächst sein Bariton von Akt zu Akt, um dann in der Begegnung mit Siegfried das Äußerste an tragischem Pathos herzugeben. Max Lorenz ist als Siegfried ein idealer Titelheld. Er ist das, was Wagner verlangt: „Der Mensch in der Fülle höchster unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit". Im Waldweben noch lyrisch gebunden, steigert er sich in einen strahlenden Überschwang, mit dem Frida Leiders Brünhilde nicht mehr Schritt halten konnte. Ihr hochdramatischer Sopran gibt noch genügend metallische Durchschlagskraft her, um das Erwachen der Walküre fanfarengleich zu versinnbildlichen, aber im Duett siegt die Jugend des Tenors, der mit unverminderter Anspannung bis zum beseligenden Schluß durchhält. Erich Zimmermanns Mime und Robert Burgs Alberich waren von köstlicher Drastik. Ihr Raufduett wurde zur infernalischen Groteske, wie wenn zwei Urwaldaffen aneinander geraten. Enid Szantho sang die Erda mit einem in Urtiefen ausschwingenden Ebenmaß. Michael von Roggens schwarzer Baß war Fafners Stimme zu eigen.

In der „Götterdämmerung" erscheint Ludwig Hofmanns überlebensgroßer Hagen als der grandiose Gegenspieler Siegfrieds, den Max Lorenz mit jugendlichem Feuer durchglühte. Und welche ergreifende Innigkeit hatte er in der Abschiedsszene einzusetzen! Hier verschwendete sich ein mit kostbarem Tenor gesegnetes Naturtalent, das ganz sprunghaft tragische Höhen erreichte. Maria Müllers holde Gutrune war nicht die gewohnte schemenhafte Figur am Rande des Spiels, sondern ein unerhört beseeltes Geschöpf, das sich durch Siegfrieds Liebe seines Wertes bewußt wird. Jaro Prohaskas Gunther war in seiner kraftbetonten Männlichkeit fast um einen Grad zu bedeutend geraten. Margarete Kloses Waltraute gab dem Abgesang der Götter das edle Gewicht ihrer volltönenden Altstimme, die auch in dem Nornenterzett neben den wunderbar weich und reich aufeinander abgestimmten Klangwerten von Rut Berglund und Elfriede Marherr auffiel. Rhythmisch sicher und solistisch eingeteilt sangen die von Friedrich Jung einstudierten Mannenchöre in der von Wagner vorgeschriebenen Stärke von hundert Mann.

Emil Preetorius, der Schöpfer der Bühnenbilder zum „Ring des Nibelungen", hat die schwere Aufgabe aller szenischen Gestaltung bei Richard Wagner dahin umrissen: einer in der Ausdruckskraft und -fülle unbegrenzten Musik mit Raum, Gewandung und Licht das antwortende Gegenbild zu schaffen, weit und wandelbar genug, die Macht der musikalischen Illusion nicht zu beengen, reich und bestimmt genug, ihre schildernde Sprache sinnvoll zu ergänzen. Die Entwürfe Preetorius' sind die vollendete Erfüllung der Szene mit dramatischem Leben. Aber auch, wo sie nur als Bild wirken (der Walkürenfelsen in der „Götterdämmerung" beim Übergang von der Nornenszene zum langsam erwachenden Tag) haben sie eine mythische Gewalt. Immer folgt dabei die Beleuchtung der Partitur, die in Bayreuth ehernes Gesetz bedeutet. Paul Eberhardt hat als technischer Generalissimus den reibungslosen Ablauf der ungemein differenzierten Bühnenmaschinerie gesichert. Aus der Musik gestaltete auch Heinz Tietjen als verantwortlicher Leiter der Gesamtinszenierung. Von Hause aus Musiker, hat er die Partitur im Kopf. Mit einer unheimlichen Präzission, die niemals auch nur den Schein gewaltsamer Lösung trägt, gab er Inszenierungen, die in der

Treue zum Werk als kongeniale Lösungen anzusprechen sind. Wenn sich dann die Aufführung als solche als ein bis in den letzten Winkel gelungenes Meisterstück präsentiert, ahnt der Außenstehende kaum, welche Unsumme von Kleinarbeit notwendig war, um endlich mit Wotan sagen zu können: „Vollendet — das ewige Werk!"

Vor den Erfolg haben die Götter den Schweiß gesetzt, sagt ein bekanntes Dichterwort. Aber alle Arbeit bleibt Stückwerk ohne die schöpferische Gnade, die Wilhelm Furtwänglers Musikantentum in besonderem Maße gesegnet hat. Er ist wie eine Linse, die die Vielfalt der aus der Partitur empfangenen und zurückgeworfenen Lichter sammelt und in unerhörtem Glanze weiterleitet. Selbst noch so begeistert und überschwänglich hingesetzte Worte können nur einen schwachen Eindruck von seiner „Ring"-Deutung geben, die schlechthin vollkommen war. Allerdings hat er auch ein Orchester zur Verfügung, das aus den besten und ausgewähltesten deutschen Musikern zusammengestellt und von ihrem Meister zu einem Klangkörper von einmaliger Intensität und Spielkultur geformt wurde. Seine Kameradschaft ist bestimmt von der „Anonymität des Einzelnen". Jeder Musiker ist ein Könner auf seinem Instrument. Berlin, Leipzig, Wien, Wuppertal, Düsseldorf, Köln, Hamburg, Dresden, Karlsruhe, Stuttgart, Darmstadt, Kassel und andere Städte haben ihre Spitzenkräfte für das Festspielorchester nach Bayreuth entsandt.

Richard Wagner sah im Theater die Stätte der Tragödie, an der kein Platz für Primadonnen und Sängereitelkeit ist. Der Bayreuther Stil verlangt völlige Gleichstellung aller Diener am Werk und damit ihre Gleichwertung. Die letzte Walküre ist deshalb genau so wichtig, wie die große Tragödin, die als Kundry oder Brünhilde ihrer Partie entsprechend im Vordergrund steht. Da gibt es keine Rangordnung nach ersten oder zweiten Kräften. Und es zeugt für den Geist Bayreuths, wenn sich „hart im Raume" die Größen nicht stoßen, sondern zu Höchstleistungen steigern. Max Lorenz und Maria Müller gaben im ersten „Walküre"-Akt ein Beispiel solcher Wechselwirkung, die für einen Augenblick ein Sichentrücken über jede irdische Gebundenheit schenkte.

So lebt Bayreuth in ewiger Erneuerung weiter, eine uneinnehmbare Festung deutschen Geistes, die Richard Wagner bei der Grundsteinlegung am 22. Mai 1872 mit den Worten gründete: „Sei gesegnet, mein Stein, stehe lang und halte fest!"

Friedrich W. Herzog.

---

12. Deutsches Sängerbundesfest in Breslau

Es ist technisch unmöglich, die Vielheit der Chorkonzerte, die zum Teil zur selben Stunde stattfanden, im einzelnen zu würdigen. Sie wiesen meist einen Besuch auf, der die Veranstalter zwang, ihre Vortragsfolgen zu anderer Stunde noch einmal zu wiederholen. Der gute Ruf, der den auslandsdeutschen Sängervereinigungen vorausgeht, bestätigte sich von neuem bei den Darbietungen des Siebenbürgisch-deutschen Sängerbundes, des Lodzer Männerchores, der Sängervereinigung Mihlau Tirol, des Wiener Lehrer-A-Cappella-Chores, des Wiener Männergesangvereins und der Sängervereinigung Wolkensteiner (Innsbruck).

Reichhaltige Folgen von einfachen Liedern bis zu gesteigerten Kunstchören aus alter und jüngster Zeit boten der Männerchor der Stadtverwaltung Wuppertal, der Schubertbund Essen, der Werkchor der Kupfer- und Messingwerke Hettstedt, der Quedlinburger Männergesangverein, der Magdeburger Männergesangverein, der Solinger Liederkranz, der Knappengesangverein Neumühl und Rheinpreußen und der Magdeburger Lehrergesangverein. Nicht die Vielzahl der durchgeführten, auf reifer Höhe stehenden Konzertveranstaltungen hinterließ die stärksten Eindrücke, sondern die entscheidende Tatsache, daß hier ein Musikbedürfnis lebendig ist, das über der Lust des augenblicklichen Kunsterlebens stand, weil es im Ausüben und Anhören nach Schaffen und gemeinsamem Erlebnis drängte.

Den feierlichen Auftakt des Sängerbundesfestes bildete die Eröffnungsfeier in der Jahrhunderthalle. Dem großen Wiking der deutschen Musik, Georg Friedrich Händel, war in der Vortragsfolge der Ehrenplatz eingeräumt. Machtvoll rauschten in barocker Pracht die Klänge seines Konzertes für Orgel und Orchester in A-Dur auf. Oberorganist Johannes Piersig meisterte mit vollendetem Stilgefühl die Register, wertvoll unterstützt von den schlesischen Philharmonikern. Daß man Franz Schuberts „Hymne" für zwei Männerchöre und ein Blasorchester als Eingang zum vokalen Teil der Vortragsfolge wählte, war in doppelter Hinsicht bedeutungsvoll: einmal weil Schuberts Vorfahren Schlesier waren und dann, weil Schubert eine Form des Männergesanges geschaffen hat, die er so entwickelte, daß sie weder im Formalen noch in ihren inneren Gehalten eine Steigerung erfahren könnte. Als Festdirigent wirkte Prof. Her-

mann Behr, der Landesleiter der Musikkammer Schlesien, der seit sieben Jahren als Gauchorleiter die Chöre seines Gaues betreut. In dieser Eigenschaft hat er nicht nur organisatorische Fähigkeiten gezeigt, sondern er erwies sich insbesondere mit seinen Bearbeitungen schlesischer Volkslieder, als Hüter deutschen Liedgutes im Grenzland. Er hat keine Mühe gescheut, die anspruchsvollen Aufgaben des ersten Festkonzertes zu bewältigen.
Das zweite große Chorkonzert wurde getragen vom Sängerkreis Niederlausitz. Hier einten sich im deutschen Lied Arbeiter und Betriebsführer der Tuch-, Leinen- und Glasindustrie sowie des Kohlenbergbaues. Ein gediegenes Programm sicherte dem Konzert von vornherein vollen Erfolg. Kreischormeister Arthur Kreis aus Guben leitete mit Überlegenheit die Chöre. — Am Abend desselben Tages vereinte wieder die Masse der Hörer in der Jahrhunderthalle zur Aufführung des Festoratoriums von Händel. Hermann Behr hat sich mit Mühe und Fleiß in langer Vorbereitung für dieses Werk eingesetzt, so daß der Erfolg nicht ausbleiben konnte. Nicht minder beteiligt an dem schönen Erfolg waren die Solisten des Abends, Ria Ginster (Sopran), Heinz Marten (Tenor) und Johannes Willy (Baß). Die Sängergaue Sachsen, Westmark und Schlesien traten im weiten Rund des Hermann-Göring-Stadions zu einer Chorfeier „Volk im Chor" an. Die Leitung dieses Massenchores hatte Paul Geilsdorf, der seine Fähigkeiten auch als Schaffender und schöpferischer Musiker unter Beweis gestellt hat.
Den Reigen der Sonderkonzerte, die, über ganz Breslau verteilt, während der Festtage stattfanden, eröffnete der österreichische Sängerbund Wien im Messehof. Es wurden ausschließlich österreichische Komponisten zur Aufführung gebracht. Der Hannoversche Männergesangverein hatte sich die Aufgabe gestellt, Uraufführungen lebender Tonsetzer herauszubringen. Unter der Leitung von Musikdirektor Hans Stieber kamen Werke von Harry Ziems, Hans Heinrichs, Wilhelm Rusch, Hermann Grabner, Hans Stieber und Edgar Rabsch zur Aufführung.
Besondere Anziehungskraft übten wieder die auslandsdeutschen Chorkonzerte aus, die von dem Rigaer Liederkranz und der Oberösterreichischen Sängerlust, Steyer, durchgeführt wurden. Im Liebig-Theater konzertierte vor ausverkauftem Haus die Betriebsgemeinschaft Kruppscher Männerchöre.
Um den arbeitenden Volksgenossen die Teilnahme an der chorischen Musikpflege zu ermöglichen, wurden von der Kreisleitung der Deutschen Arbeitsfront zahlreiche Betriebskonzerte veranstaltet.
Die Gauchorfeierstunde in der Jahrhunderthalle, die von 2000 Sängern des Gaues Thüringen, einem Chor der Wehrmacht und 300 Hitlerjungen durchgeführt wurde, gestaltete sich zu einem erhabenen Gruß und Huldigung an Deutschlands Wehrmacht. Die musikalische Leitung lag in den Händen von Gauchorleiter Prof. Heinrich Laber aus Gera.
Von den Sonderkonzerten, die von den einzelnen Männergesangvereinen durchgeführt wurden, verdient das des MGV. der Rheinisch-Westfälischen Sprengstoff-A.-G. Troisdorf besonders genannt zu werden, weil Musikdirektor Schell sich in diesem Werkchor ein Instrument von unglaublicher Leistungsfähigkeit geschaffen hat. Der Berliner Lehrergesangverein hat auch bei der Wiederholung des Konzertes so viel interessierte Zuhörer angezogen, daß das Breslauer Schauspielhaus wegen Überfüllung geschlossen werden mußte. Aus der Vielfalt des Gebotenen seien erwähnt: die Chöre von Hugo Kaun, Paul Graener, Ewald Straesser und Moldenhauer. Eine schlechthin vollendete Wiedergabe erfuhr Pestalozzis „Herbst; der aus Eydtkuhnen stammende, in Berlin lebende Komponist Friedrich Welter war vertreten mit seinem anspruchsvollen Chor „1918". In der Aula der Universität zeigte der Schubert-Bund Essen erstaunlich gute Leistungsproben. Im Mittelpunkt der von Peter Jansen geleiteten Darbietungen stand die Kantate „Vom Husaren und vom Tod" von Eberhard Ludwig Wittmer.
Die zweite große Chorfeier im Hermann-Göring-Stadion war getragen von den Sängergauen Berlin-Kurmark, Ostpreußen, Nordmark, Niedersachsen, Sachsen-Anhalt, Westfalen, Kurhessen, Bayern, Bayrisch-Schwaben und Franken. Als Festdirigent wirkte Dr. Robert Laugs, Kassel. Dank seiner umsichtigen Dirigentenfähigkeit gestaltete er die Chorfeier zum großen Erlebnis aller Beteiligten. Ihm und den vieltausend Sängern wurden stürmische Ovationen gebracht. Der Abend der auslandsdeutschen Sänger, der gleichzeitig im Messehof und in der Jahrhunderthalle im Anschluß an die große Kundgebung auf der Friesenwiese mit dem Führer und Reichsminister Dr. Goebbels durchgeführt wurde, vermittelte einen wertvollen Einblick in die Arbeitsweise der auslandsdeutschen Männerchöre. Nach einer zündenden Einleitungsmusik der Danziger Schutzpolizei bestritten den ersten Teil der Vortragsfolge die Burgenländische Arbeitsgemeinschaft, der Deutsche Sängerbund Lettland, die Revaler Liedertafel, der Hermannstädter MGV., der Oberösterreichische Sängerbund, die Arbeitsgemeinschaft in Polen und der Ostmärkische Sängerbund. Im zweiten Teil des Programms wechselten sich mit Liedvorträgen ab der Rigaer Liederkranz, der MGV.

Knittelfeld, der MGV. Donautal und aus Linz der Verein St. Magdalena. Zu gleicher Zeit sangen in der Jahrhunderthalle der Banater Deutsche Sängerbund, der Salzburgische Sängerbund, der MGV. Innsbruck, der Danziger Sängerbund, der Kärntner Sängerbund und der Steirische Sängerbund. Auch eine Gruppe des Arion Brooklyn, die Wolkensteiner-Innsbruck, die Sängervereinigung Eupen und der Deutsche MGV. Wien eroberten sich schnell die Sympathien der deutschen Sangesbrüder und der Zuhörer.

Unter den musikalischen Ereignissen, welche das Sängerbundesfest brachte, steht mit an erster Stelle die Dritte Gaufeierstunde „Singende Kolonnen — singendes Volk". Unter der Leitung von Gauchorleiter Dr. Ferdinand Collignon aus Koblenz waren angetreten 1500 Sänger aus dem Gau Rheinland-Süd und Rheinland-Nord, 350 Knaben der Höheren Lehranstalten Breslaus, die Musikkorps des Inf.-Reg. 49 und des 1. Bat. 51. Das maßgebende Werk dieser Feierstunde war die Volkskantate für Männerchor, Knabenstimmen, Gr. Blasorchester und Orgel von dem alemannischen Komponisten Franz Philipp.

Wenn wir heute einen Rückblick auf die Fülle unvergeßlicher Eindrücke des 12. Deutschen Sängerbundesfestes werfen, so können wir mit Genugtuung feststellen, daß mit Energie darauf hingearbeitet ist, die künstlerische Leistungsfähigkeit zu heben und dem im Verein aktiv wirkenden Sänger den deutschen Liedschatz zu erschließen. Liebevolle und umfassende Beschäftigung hat den Sänger zu einer neuen geistigen und gefestigten Haltung gegenüber den ewigen Werten deutscher Musik gebracht. Durch freiwillige Einordnung in das Ganze, durch freiwillige Unterordnung unter die Leitung wird die Arbeit an der deutschen Musik aber erst zum wertvollen Einsatz. Diese Chordisziplin fand ihre letzte Ehrung und Anerkennung in der Gegenwart des Führers und Reichskanzlers, der als erstes Staatsoberhaupt seit Bestehen des Deutschen Sängerbundes ein Bundesfest mit seiner Anwesenheit würdigte, damit aber auch die Arbeit am deutschen Lied überhaupt.

Rudolf Sonner.

Donaufestwoche 1937 in Oberösterreich

In der Heimat Anton Bruckners.

Vor genau drei Jahren hat die Oberösterreichische Brucknerfestgemeinde gemeinsam mit der Landesregierung zum ersten Male in der wundervollen Heimat des großen Meisters Anton Bruckner ein Brucknerfest veranstaltet, das von Anbeginn den begrüßenswerten Zweck verfolgte, das Interesse für die unsterblichen Werke sowohl im In- wie auch im Auslande bei breitesten Schichten zu erwecken. Auch das diesjährige Fest hat bewiesen, daß es mehr ist, als eine lokale Veranstaltung der oberösterreichischen Landeshauptstadt Linz, des herrlichen Barockstiftes St. Florian und der Eisenstadt Steyr, es hat deutlich seinen Wert als einzigartiges Manifest bewiesen, dem die Internationale Brucknergesellschaft ihre Anerkennung dadurch zollte, daß künftig alle vier Jahre neben der Oberösterreichischen Brucknerfestgemeinde die Internationale Brucknergesellschaft als Veranstalter der Festwoche hervortreten wird. Dadurch erhält das Brucknerfest erst die letzte offizielle Zustimmung. Doch schon seit dem vorigen Jahr darf mit Freude festgestellt werden, daß das Brucknerfest in der Heimat des Komponisten einen internationalen Charakter zur Schau trug.

Wenn das diesjährige Brucknerfest im Gegensatz zu den früheren äußerlich bedeutend erweitert und zu einer Donaufestwoche großen Stils umgestaltet wurde, so galt doch in erster Linie das Hauptinteresse dem Meister Bruckner. Verständnis für Bruckners Schaffen erzielte man durch Fahrten in der Heimat Bruckners. Man stand in Ansfelden in Ehrfurcht an der Wiege, besuchte seine Wirkungsstätte in St. Florian, ging denselben Weg, den Bruckner wohl so oft auf den luftigen Pöstlingberg führte, ließ weiterhin den Zauber der oberösterreichischen Landschaft in ihrer ganzen zauberhaften Fülle auf sich wirken und wurde eins mit der Landschaft selbst. Und dieses Eins-werden ist unbedingt erforderlich, um das so recht zu verstehen, was Bruckner in seinen Tonschöpfungen behandelt und sagen will. Kein Musiker ist wohl so eng und so herzlich mit der Landschaft verbunden, wie eben Bruckner, mit Oberösterreich.

Im festlich geschmückten Linz wurde die Donaufestwoche mit einem sinnigen Serenadenabend im stimmungsvollen Redoutensaal des Landestheaters verheißungsvoll eröffnet. Heitere, unproblematische Werke von Haydn, Mozart, Hugo Wolf kamen zu Wort, und Anton Bruckner selbst mit seinem entzückenden Streichquintett in d-Moll,

das sich leitmotivartig auf einen stilisierten Ländler aufbaut, zu Gehör. Das erste große Sinfoniekonzert stand im Zeichen Beethovens und Bruckners. In der Linzer Festhalle hörte man zunächst die VIII. Sinfonie von Beethoven, der bekanntlich lange in Linz weilte und das Finale auf einem Spaziergang nach dem Pöstlingberg schuf. Dann wirkte Bruckners Fünfte — vor allem, weil sie in der Originalfassung dargeboten wurde — an diesem Abend in einer ungeheuren Weise auf die Festteilnehmer.

Ein Höhepunkt ist der Verlauf der Konzerte im Barockstift St. Florian gewesen. Bruckners ungeheuere Messe „Missa solemnis in b-Moll" fesselte in der prunkvollen Stiftskirche am gewaltigsten, nicht zuletzt dadurch, daß das Werk in der Kirche eben über den richtigen Rahmen verfügt. Das anschließende Orgelkonzert brachte u. a. auch moderne Kirchenmusik, wie sie Reger und Franz Schmidt geschaffen haben. Die hervorragende Bruckner-Orgel, um deren Wiederherstellung der Oberösterreichische Brucknerbund sich ein unvergängliches Verdienst erworben hat, machte unter der Hand des bekannten Organisten Prof. Franz Schütz die Wiedergabe der Werke. Unter dem Motto: „Musik aus Bruckners Sängerknabenzeit" hatten die Veranstalter einige Werke zusammengestellt, die in der Knabenzeit auf das empfängliche Gemüt des Meisters Einfluß nahmen. Schubert, Michael Haydn mit drei gepflegten Motetten a capella und Mozart. Der zweite Teil war Bruckners II. Sinfonie in c-Moll vorbehalten. — Am dritten Tage war es Bruckners VI. Sinfonie in A-Dur, die neben der Sinfonie in C-Dur von Schubert den weihevollen Abend bestimmte.

Ein Sonderkonzert war dem jungen österreichischen Musikschaffen gewidmet. Franz Schmidt, der als der hoffnungsvollste und begabteste österreichische Komponist der Gegenwart gilt, hatte ein Zwischenspiel aus „Notre Dame" beigesteuert. Wilhelm Jerger wartete mit rhythmisch und dynamisch vornehmen „Sinfonischen Variationen über einen Choral" und F. Kinzl mit einem apart instrumentierten „Bläsersextett" auf. — Ausklang der Donaufestwoche war wiederum ein Sinfoniekonzert in der Linzer Festhalle. Auch hier lernte man Franz Schmidt als einen in der Tradition Schuberts und Bruckners wurzelnden hoffnungsvollen Tonsetzer kennen. Wenn auch seine zweite Sinfonie mehr variationenhaft aufgezogen ist, so packt sie doch durch die blühende Melodik und grandiose Entwicklungs- und Ausdeutungsmöglichkeit. Und Bruckners III. Sinfonie in d-Moll, die auf dieses Werk folgte, entwickelt sich aus gläubiger Naturseligkeit und konnte so am besten alles das in schlichter Form zusammenfassen, was man im Laufe der Woche gesehen und gehört hat.

Dank und Anerkennung gebührt in erster Linie den Wiener Sinfonikern, die den Hauptteil der Arbeit zu bestreiten hatten und von Eugene Ormandy, den Musikdirektoren Keldorfer und Trittinger, sowie von Generalmusikdirektor Hans Weisbach geleitet wurden. Sowohl Trittinger als auch Keldorfer hinterließen als hingebungsvolle Dirigenten einen nachhaltigen Eindruck. Besondere Beifallsstürme erntete aber Generalmusikdirektor Weisbach-Leipzig, weil er mit Takt und Hingabe seinen Ruf als einer der größten lebenden Bruckner-Interpreten bewies und zugleich bestätigte, wie vorbildlich die Brucknerschen Werke heute in Deutschland zur Aufführung gelangen. Interessant war zweifelsohne auch die Begegnung mit den Wiener Philharmonikern, die von Oswald Kabasta überlegen und sicher geleitet wurden und am letzten Abend die schwierige Aufgabe zu übernehmen hatten, das Programm zu steigern und gegenüber den vorherigen Leistungen zu bestehen.

Friedrich-H. Beyer.

Die Musik zu den Heidelberger Reichsfestspielen

Daß Shakespeares Wortmusik in „Romeo und Julia" wiederholt an verschiedenen wichtigsten Stellen nach der Steigerung durch Gesang und Saitenspiel verlangt, bisweilen sogar mit den Worten, die der Dichter seinen Gestalten in den Mund legt, führte dazu, daß die bedeutendsten Tondichter seit Erscheinen des Werkes vor 340 Jahren sich um eine würdige Vertonung bemühten. Den schönsten Anreiz hierzu bot Romeo, wenn er Julia bei Lorenzo überseelig in seine Arme schließt, die zu ihm zur Trauung eilte:

Ach Julia! Ist deiner Freude Maß
Gehäuft wie meins und weißt du mehr die Kunst,
Ihr Schmuck zu leihen, so würze rings die Luft
Durch deinen Hauch; laß des Gesanges Mund
Die Seligkeit verkünden, die wir beide
Bei dieser teuren Näh' im andern finden.

Neben zahllosen Bühnenmusiken zu „Romeo und Julia" wurde diese ergreifendste Liebestragödie aller Völker von Bellini 1834, von Gounod 1867 als Oper komponiert, als sinfonische Dichtung von Tschaikowski, während Berlioz auch Sologesänge und Chöre hinzufügte. Für die ganz neuartigen Forderungen unserer Reichsfestspiele schrieb Win-

fried Zillig die Musik, die in Heidelbergs Schloßhof erstmalig aufgeführt wurde.
Seit seinen Studienjahren in der Heimat Würzburg bei Hermann Zilcher ging Winfried Zillig eigene Wege, die durch seine Oper „Rosse" nach Billingers eigenartiger Tragödie eines pferdeliebenden Bauernknechts, der gegen die aufkommenden Traktoren erliegt, gekennzeichnet wird, wie auch durch die Musik zu den Tonfilmen „Schimmelreiter" und „Schwarzer Jäger Johanna". In der kommenden Spielzeit führt die Hamburger Oper „Das Opfer" auf, eine Vertonung des Dramas „Die Südpolexpedition des Kapitän Scott" von Reinhard Goering. Zillig schmiegte sich in seiner Musik zu „Romeo und Julia" eng an die Spielleitung an und unterstützt sie wirksam durch kurze Vor- und Zwischenspiele, die thematisch miteinander verbunden sind, doch ohne aufdringliche Leitmotiv-Technik. Geschickt vermitteln seine Überleitungen zwischen Himmelhoch-jauchzend und Zu-Tode-betrübt. Schlagerartige Musik in alten Tanzformen der Sarabande, Gigue, Tarantella u. a. beleben das Fest bei Capulet. Hoffnungslos-düster wirkt das seltsame monotone Psalmodieren der Summstimmen bei Julias Begräbnis (in der Quinte).

Leo Spies, dessen Musik zu „Götz" und „Pantalon und seine Söhne" bereits bei den Reichsfestspielen 1936 großen Anklang fand, schrieb die Musik zu Kleists „Amphitryon", eine gewiß nicht leichte oder gemeinhin sehr dankbare Aufgabe, die er aber mit viel Geschick löste und hierdurch der Spielleitung Hans Schweikarts wirksamste Dienste besonders bei Überbrückung der komischen, edelmenschlichen und göttlichen Spielebenen leistete. Freilich bleibt auch der musikalische Schluß ungelöst, wie ihn schon der Dichter hinterließ, der uns mit einem Fragezeichen entläßt. Dankbarere Aufgaben stellte Paul Ernsts sinniges Lustspiel „Pantalon und seine Söhne" und der „Götz" durch klare Stimmungsgehalte, zu denen Leo Spies die rechten Töne fand. Das Städtische Orchester und sein Leiter Richard Heime sichern in hingebungsvoller Arbeit beiden Komponisten die würdige Wiedergabe ihrer vier Festspielmusiken, die ihr Teil zu den großen Erfolgen unserer Reichsfestspiele beitragen.

Friedrich Baser.

Die Reichstheaterwoche 1937

Westdeutschlands Theaterlandschaft stand eine Woche lang im Mittelpunkt des Festspielsommers 1937, der in der Vielfalt seiner Veranstaltungen ein stolzes Zeugnis deutschen Kulturwillens bedeutete. Der Vierten Reichstheaterfestwoche folgten in Bayreuth und Heidelberg weitere Kundgebungen aus dem Bereich der Kunst, die über ihren repräsentativen Charakter hinaus als lebendige Zeugen der Tradition wirkten.
Im Opernspielplan der Festwoche konnten die beteiligten Bühnen nur einen schmalen Ausschnitt aus ihrer Arbeit zeigen, der noch durch das Mitwirken von Gästen aus dem Reich eingeengt wurde. Wenn trotzdem das „Theater der Nation" in seiner ganzen Fülle und Vielgestalt weithin sichtbar aufgezeigt wurde, so lag das an dem Rahmenprogramm, das jedes Theater aus eigenen Mitteln beisteuerte. Hier wurde die Arbeit der westdeutschen Theater aus den Bedingungen heraus gezeigt, die ihr künstlerisches Gesicht bestimmen, dazu in einer Auswahl, die als Leistungsquerschnitt auf breitester Grundlage anzusprechen war.
Die Kölner Oper eröffnete die Festwoche mit Richard Wagners romantischer Oper „Der fliegende Holländer". Die Aufführung, der Reichsminister Dr. Goebbels beiwohnte, vollzog sich ohne Pause, das rasch fortschreitende Tempo der Handlung empfing dadurch die von Wagner geforderte Intensität und Geschlossenheit. Die Regie des Generalintendanten Alexander Spring schuf den rechten Einklang von Ton und Geste. Das Meer gab den Grundakkord des von Alf Björn entworfenen Bühnenbildes, dessen eindringliche optische Atmosphäre mit der Musik verschmolz. In der Gestaltung der Senta durch Marta Fuchs-Dresden sammelte sich die Seelenkraft des Dramas zu bezwingender Schönheit. Neben ihr bestand Jaro Prohaska-Berlin ebenbürtig durch die charakterstarke Prägung des „bleichen Seemanns". Eyvind Laholm-Berlin wirkte als Erik mit prachtvollen heldentenoralen Mitteln. Aber auch die Kölner Sänger, Siegfried Tappolets Daland, Adelheid Wollgartens Mary und die von Peter Hammers einstudierten Chöre entsprachen den festspielmäßigen Leistungen der Gäste, zu denen auch Karl Elmendorff-Mannheim am Pult zu rechnen ist. Er dirigierte in großzügiger dramatischer Ausformung mit draufgängerischem Schwung. Wo die Sänger schwiegen, legte er die Steigerungen auf ein sinfonisch aufgepeitschtes Alfresko an. — Zugleich wies das Kölner Theater mit der Aufführung des „Ring des Nibelungen" auf seine vorbildliche Wagner-Pflege hin, die durch die Zusammenarbeit Springs mit dem Dirigenten Fritz Zaun großartiges Format gewonnen hat. Eine Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte" in der Neubearbeitung Anheißers

bestätigte zugleich, daß neben dem heroischen Wagner-Stil sehr wohl auch Mozarts Werk stilvoll betreut werden kann.

In Düsseldorf stellte sich der neue Generalintendant Professor Otto Krauß mit der Festinszenierung von Goetz' Musiklustspiel „Der Widerspenstigen Zähmung" erstmalig als virtuoser Beherrscher der Szene vor. Hugo Balzers dynamisches Musiziertemperament kam der Musik nicht so nahe wie einer Oper von Wagner oder Strauß. Die Übersteigerung des Pathos überblendete so oft die zarten Farben der Partitur, bei deren Deutung man nicht übersehen darf, daß der Komponist in seiner Musik von Mozarts „Figaro"-Finale ausging. Unbändiges Temperament und ungewöhnliche Stimmschönheit hatte Margarethe Teschemacher-Dresden für die Katharina einzusetzen. Ganz männliche Natur und herrische Kraft war Hans Reinmar-Berlin als Petrucchio, während Helene Wendorffs Bianka in lyrischer Anmut strahlte. Paul Walters Bühnenbilder verbanden den Formensinn einer ornamentreichen Architektur mit einer duftig aufgelockerten Farbengebung, die auch in den Kostümen ihren sinnenfreudigen Ausdruck fand. Das von Hugo Balzer mit sichtbarem persönlichen Einsatz und dem entsprechenden Erfolg gepflegte Schaffen von Richard Strauß wurde in der „Frau ohne Schatten" zu einem Fest der schönen Stimmen überhöht.

Die Duisbrger Aufführung der „Lustigen Weiber von Windsor" empfing durch die kühne konstruktive Inszenierung des Generalintendanten Dr. Georg Hartmann eine ebenso anregende wie problematische Deutung des spielerischen Elements. Michael Bohnens Falstaff war ein prächtiger Bruder von Mozarts Osmin. Ein feister Wanst und eine mächtig tönende Röhre fanden sich in saftiger Idealkonkurrenz zusammen. War Bohnen das „Schwergewicht" der Aufführung, so vertrat Irma Beilke-Leipzig als Frau Fluth das „Federgewicht" mit perlenden Koloraturen und der spielerischen Beweglichkeit einer unbeschreiblich reizvollen Schalksnatur. Neben Rob. Blasius' Fluth und Toni Müllers Reich fiel Ilse Ihme als Frau Reich durch ihren registerreichen Mezzo auf. Johannes Schüler-Berlin hatte als Dirigent die leichte geschmeidige Hand, um Orchester und Sänger fast kammermusikalisch zu binden. In dem allgemeinen Festspielplan zeugten „Boris Godunow" und „Kitesch", Spontinis „Vestalin" und Verdis „Don Carlos" für den hohen Stand des Opernspielplans in der Industriestadt zwischen Ruhr und Rhein.

In Essen konnte Millöckers alte Operette „Gasparone" kein geeignetes Anschauungsobjekt für den „Essener Stil" abgeben. Unter Albert Bittners Leitung wurde die gefällige Musik geschliffen und plastisch hinmusiziert. Wolf Völkers Spielleitung steuerte auf die große Oper los. Margarethe Slezak, Carla Spletter und Harald Paulsen fanden sich als Berliner Gäste allmählich im Essener Ensemble zurecht. Aufführungen von Erich Sehlbachs „Galilei" und Gersters „Enoch Arden" — beide Komponisten wirken in Essen — schufen hier die willkommene Korrektur für die Augen und Ohren der öffentlichen Meinung. Friedrich W. Herzog.

Fest der Deutschen Volksmusik in Karlsruhe

Die badische Gauhauptstadt war Schauplatz des 1. Festes der Deutschen Volksmusik, und sowohl die Stadtverwaltung wie auch die Bevölkerung von Karlsruhe hatten nichts unterlassen, um dieser Großveranstaltung einen würdigen Rahmen und den nach Hunderten zählenden Kapellen aus allen Teilen des Reiches, darüber hinaus aber auch den nunmehr nach vielen Tausenden zählenden Gästen einen herzlichen Willkomm zu bereiten. Gauleiter und Reichsstatthalter Robert Wagner hatte die Schirmherrschaft des Festes übernommen, dessen Bedeutung und Tragweite durch den überaus lebhaften Widerhall im In- und Auslande recht eindeutig belegt wurde. Das Programmheft wies eine außerordentliche Vielheit von Veranstaltungen auf, und es ist an dieser Stelle nicht möglich — übrigens auch nicht Zweck und Ziel dieser Zeilen — auf Einzelheiten einzugehen und jedes Konzert, jedes Wertungsspiel einer Betrachtung zu unterziehen. Einige hauptsächliche Gesichtspunkte mögen daher als richtungweisend, gleichsam als Kernstück, aber auch als verheißungsvoller Anreiz für weitere, ähnlich geartete Veranstaltungen dienen.

Zunächst seien die Ausführungen von Kultursenator Prof. Fritz Stein-Berlin vermerkt, die anläßlich der feierlichen Eröffnung des Festes der Deutschen Volksmusik den Begriff „Volksmusik" von verschiedenen Blickpunkten aus beleuchteten, um sodann die kulturell gewichtige Stellung und Sendung derselben im deutschen Kunst- und Gemeinschaftsleben zu unterstreichen. Stein lehnte hierbei eine oftmals mißverständliche Scheidung von sogenannter „Kunst"- und „Volks"-Musik ab, ebenso eine solche von „Kultur"- und „Volks"-Instrumenten. Jede künstlerisch wertvolle

Musikausübung habe dem Volksganzen zu dienen, habe ein Baustein im Neubau des deutschen Kulturlebens zu sein. Zum zweiten muß die Ansprache des Reichsstatthalters von Baden auf dem Schloßplatz an die Teilnehmer des eindrucksvollen Festzuges der über 600 Kapellen als geradezu kulturpolitischer Mittelpunkt der Festtage gewertet werden. Robert Wagners Worte waren ein blutvolles Bekenntnis zu der aus dem Volke geborenen und für das Volk bestimmten deutschen Kunst, zur liebevollen Pflege der Musik, dieses unschätzbaren Kulturgutes unseres Vaterlandes.

Zum dritten seien nun die wichtigsten musikalischen Veranstaltungen genannt, wobei wiederum an erster Stelle eine Morgenfeier der HJ. (Leitung Siegfried Wöhrlin) im Badischen Staatstheater besondere Beachtung verdient, da sie neben den außergewöhnlich gehaltvollen vortrefflichen musikalischen Darbietungen von Werken von Stamitz, Richter, Fischer, Erich Lauer, Wilhelm Maler, Wolfgang Fortner, Siegfried Wöhrlin und Heinrich Spitta durch die grundsätzlichen Ausführungen von Obergebietsführer Karl Cerff über Staatsjugend und Musikerziehung zu besonderer Bedeutung erhoben wurde. Ferner dürfen „Alte und Neue Blasmusiken" erwähnt werden, die recht aufschlußreiche Einblicke in die Arbeit der deutschen Blasorchester gewährten und eine vielseitige, einige Male allerdings nicht immer gerade dankbare Literaturauswahl (z. B. Händel und Telemann) aufzeigten. In der Abteilung „Sinfonie-Orchester" vermochte die gründliche und gewissenhafte Pflege der deutschen Klassiker einige in der Tat überdurchschnittliche Leistungen zustandezubringen. Wenn hierbei u. a. auch ein Satz aus einer Brucknerschen Sinfonie zum Vortrag gelangte, so muß natürlich gesagt werden, daß ein solches Werk zwar den Rahmen des Liebhabermusizierens um ein Beträchtliches überschreitet, die Wiedergabe jedoch allgemeine Aufmerksamkeit und Zustimmung erweckte.

Den Abschluß des Festes der Deutschen Volksmusik in Karlsruhe bildete ein Konzert eines französischen Orchesters aus Maubeuge. Diese Veranstaltung zeigte die Kulturverbundenheit zweier großer Nationen und stand einerseits im Zeichen der vorzüglichen Leistungen der französischen Gäste, als auch andererseits der aufrichtigen Herzgichkeit der deutschen Grenzlandbevölkerung.

Richard Slevogt.

Musikfest in Bad Elster

Mit einem im Rahmen der vogtländischen Heimatwoche großzügig und erfolgreich durchgeführten dreitägigen Musikfest hat sich das bekannte sächsische Staatsbad Bad Elster nunmehr auch in die Reihe der deutschen Badeorte eingegliedert, die alljährlich das zeitgenössische deutsche Musikschaffen in würdiger Weise fördern wollen. In drei Konzerten, zwei Orchesterkonzerten und einem Kammermusikabend, wurde ein erfreulicher Überblick durch das vogtländische und sudetendeutsche Musikschaffen vermittelt. Dem künftigen Baden-Badener Generalmusikdirektor, Kapellmeister Ephraim Gotthold Lessing (Plauen), hatte man die künstlerische Gesamtleitung übertragen und damit einen ausgezeichneten Griff getan, um so mehr, als er auch als feinfühliger Dirigent und als hingebungsvoller Begleiter am Flügel wiederholt sein Können beweisen konnte. Neben ihm wirkten als anerkannte Solisten der treffliche Violinist Karl Weiß-Dresden, G. v. d. Arend-Berlin mit seinem weichen, ergiebigen Bariton und Magda Lüdtke-Schmidt-Berlin mit ihrem reinen, klangvollen Organ mit.

Mit besonderem Interesse erneuerte man natürlich in Bad Elster seine Bekanntschaft mit den im Vogtland geborenen, heute in Leipzig lebenden und längst bekannten Komponisten Sigfried Walther Müller und Fred Lohse. Von Müller erklang die kürzlich in Plauen uraufgeführte dankbare und volkstümlich gehaltene „Böhmische Musik", die ebenso glücklich zu preisen ist wie Fred Lohses „Klavierbuch" und „Deutsche Reigen", beide Male überwiegt auch bei Lohse der sorgfältige und rhythmisch prägnant durchgeführte sinfonische Gehalt, der sich im Klavierbuch, kurzen Klavierstücken mit dem neuromantischen Klangzauber eines Robert Schumann und vielleicht auch eines Franz Liszt vermischt. Der Sudetendeutsche Egon Kornauth mit seiner schwermütigen, ebenfalls neuromantischen (doch mehr unabhängig von den zeitlichen Einflüssen) sinfonischen Dichtung erwies sich in gleichem Maße Müller und Lohse verwandt. Der seit langem in Dresden schaffende, aus Zwickau gebürtige Georg Göhler (Dresden) knüpft letzten Endes auch an Althergebrachtes, insbesondere an vergangenes italienisches Musikschaffen an; seine rhythmisch reizvolle Passacaglia für Orchester über ein Thema von Händel baut sich folgerichtig auf eine einfache Tonleitermelodie auf. Von dem zur Zeit in Berlin schaffenden Plauener Richard Petzold wurde eine kontrapunktisch sichere und mit meisterlichem technischen Können gesteigerte, ungemein fesselnde Sonate für Violine und Klavier dargeboten. Der in Prag ge-

borene Plauener Kapellmeister Otto Färber überraschte durch ein intimes, einfallreiches und durchgeistigtes „Quartett für Klarinette". Leicht eingängig und von echtem musikantischem Geist getragen dürften die Variationen über eine Baßthema von Claude Debussy und die sechs Gesänge für Bariton nach Versen Knut Hamsuns von Hans Wolfgang Sachse sein, dessen romantisch-impressionistische Ausdeutungskunst seit langem die verdiente Anerkennung findet. Fröhlichkeit und den ganzen ruhigen, volkhaften Zauber des Erzgebirges atmend stellte man bei Karl Thiemes „Festliche Musik" fest.
Der in Plauen geborene Hermann Wagner gab in seiner uraufgeführten „Fröhlichen Musik für drei (beliebig zu besetzende) Instrumente" Zeugnis davon, daß er über eine vielgestaltige Kompositionstechnik und ein glänzendes Durcharbeitungsvermögen verfügt; Persönliches, Individuelles konnte man aber erst in seinem ebenfalls zur Uraufführung gekommenen Liederzyklus feststellen, wo nach bekannten innigen Texten wahrhaft volkstümliche Weisen erklangen. Schließlich hörte man noch von Bruno Heroldt (Plauen) ein großangelegtes, farbig instrumentiertes lyrisches „Konzert für Klavier und 11 Soloinstrumente", in dem der Komponist nach Möglichkeit allem Problematischen aus dem Wege geht und nur im rauschenden Finale etwas Neues bringt.

Friedrich H. Beyer.

Ludwig Leschetizky

Ein Dirigentenporträt

Als Ludwig Leschetizky im Februar 1936 sein 25jähriges Bühnenjubiläum im Chemnitzer Opernhaus mit einer glanzvollen Meistersinger-Aufführung feierte, verwandelte sich nach den jubelnden Schlußakkorden die Festwiese in Klingsors Zaubergarten. Inmitten der Blumenangebinde brachten Vertreter der Stadt und des Kulturamts, des Orchesters und der Opernsänger, der Fachschaft „Bühne" und der NS.-Kulturgemeinde in herzlichen Ansprachen ihre Dankbarkeit, ihre uneingeschränkte Wertschätzung und ihre warme Verehrung für den Organisator und Künstler Leschetizky zum Ausdruck, womit sie nur aussprachen, was die der ernsten Kunst verpflichtete Opern- und Konzertgemeinde empfand. Bald darauf wurde Konzertdirektor Leschetizky zum Generalmusikdirektor ernannt.
Ludwig Leschetizky stammt aus Wien, und zwar aus einer Familie, in der die musikalische Begabung zu Hause ist. Er studierte am Conservatorio Tartini in Triest, dirigierte dort das Orchester der „Filarmonici" und erntete mit Liedern, Kammermusik und sinfonischen Werken erste Lorbeeren. Für die sinfonische Dichtung „Ein Fest auf Solhaug" wurde er mit dem österreichischen Staatspreis für Komposition ausgezeichnet. 1911 begann Leschetizky seine Theaterlaufbahn als Kapellmeister am Olmützer Stadttheater. Seit 1913 wirkt er in Deutschland, zuerst im Westen (Saarbrücken), dann im deutschen Osten. Am Stadttheater Posen rückte er bald an die erste Stelle und führte als musikalischer Oberleiter die Oper durch alle Fährlichkeiten, denen ein künstlerischer Opernbetrieb in den Kriegsjahren ausgesetzt war. Mit deutschbewußtem Verantwortungsgefühl diente er dort der deutschen Kunst, die im Grenzland als sichtbarer Vorkämpfer deutscher Kultur ihre festumrissene Aufgabe hat, und so vermittelte er den Deutschen Posens und den deutschen Truppen seelische Stärkung aus den edelsten Schöpfungen deutschen Geistes.
Der Verlust Posens machte diesem Wirken ein Ende. 1920 wurde Leschetizky als Nachfolger Hermann Stanges zum Ersten Kapellmeister der Chemnitzer Oper gewählt. Sehr bald ging den Opernfreunden auf, daß in dem zurückhaltenden, bescheiden auftretenden Menschen ein feinfühliger, ganz innerlicher Künstler steckte, ein gediegener Dirigent von deutscher Gewissenhaftigkeit, der, allem äußerlichen Getue abgeneigt, seine Person am liebsten im Schatten ließ, damit alles Licht auf das Kunstwerk fiel. Diese Werktreue, mit der er den Schöpfungen aller Zeiten und aller Stile dient, ist bis zum heutigen Tag ein Kennzeichen des Interpreten Leschetizky geblieben.
Nach sechs Jahren verließ er, trotz seiner Beliebtheit, Chemnitz. Unruhige Wanderjahre kamen, die den Künstler reifen ließen. Wir sahen ihn in leitenden Stellungen am Opernhaus Königsberg, am Landestheater Braunschweig, am Stadttheater Lübeck und schließlich wieder in Königsberg, wo er als Dirigent der Rundfunkkonzerte, die durch fesselnde Programmgestaltung auffielen, in die Weite wirkte.
Als 1933 die Stelle des Chemnitzer Opern- und Konzertleiters neu besetzt werden mußte, ging Leschetizky unter den Bewerbern als Sieger hervor. So kam er zum zweiten Male nach Chemnitz, diesmal mit dem Auftrag, die oberste Führung im Musikleben zu übernehmen und dieses neu aufzubauen. Mit künstlerischem Ernst und mutiger Verantwortungsfreude machte er Opernhaus und

Konzertsaal wieder zur Pflegestätte einer völkischen Kunst und steckte sich das Ziel, die Musikfreunde, die durch die falsche Kunstpolitik des früheren Intendanten dem Kunsttempel entfremdet worden waren, der Kunst Mozarts, Beethovens, Wagners, Bruckners, Brahms' und Pfitzners zurückzugewinnen. Das ist ihm auch durch einen Opernspielplan, der alle Gattungen in gesunder Mischung berücksichtigt, ebenso gelungen wie durch seine groß angelegten Meisterkonzerte, in denen er neben den Standwerken der älteren sinfonischen Literatur mit Vorliebe zeitgenössische Tondichter zum Wort kommen läßt.

Die Arbeit, die Leschetizky als Organisator und als städtischer Musikbeauftragter leistet, wird meist in aller Stille getan und daher vom Publikum unterschätzt. Um so mehr erkennen die ernsten Musikfreunde die Fähigkeiten des Dirigenten an. Leschetizky ist, ich deutete es schon an, alles andere als ein Blender. Schon seine knappe (aber stets deutliche) Zeichengebung verrät seinen Willen, mit seiner Person zurückzutreten. Seinem klaren Dirigieren geht eine sorgfältige Vorbereitungsarbeit voraus, in der ihm auch das Kleinste wichtig ist. (Man vergleiche seine Ausführungen über den Gesangsvorhalt bei Mozart im Märzheft der „Musik".) An jede neue Aufgabe geht er voll Ehrfurcht; er legt sich Rechenschaft ab über alle Stil- und Ausdrucksprobleme und erlebt die Werke der Meister mit immer neuer Aufnahmefähigkeit. Wo Geheimnis ist, läßt er den Schleier lieber ungehoben, als kühl zu vernünfteln. Aus solchem innern Erleben gestaltet er nach mit wachem rhythmischen Gefühl, mit dem Streben nach klarer Linienführung, gepflegter Klangbehandlung und plastischer Ausformung des Aufbaus. Wenn auch Besinnlichkeit ein Grundzug seines Wesens ist, so haftet seinen Darbietungen nie akademische Kühle an; denn er weiß geistiges Eindringen mit lyrischer Wärme und dramatischem Feuer zu verbinden.

Alle diese Eigenschaften haben den Dirigentenruhm Leschetizkys weithin getragen. Man lädt ihn gern zu Gastspielen ein. In den letzten Jahren hat er in der Staatsoper Berlin, an den Opernhäusern Köln, Hannover, Frankfurt, Nürnberg, Kopenhagen und Wien als Gastdirigent wärmste Anerkennung gefunden. Eugen Püschel.

Organische Musikpflege

Eine kulturelle Forderung der Stunde.

Von August Uerz, Hannover

Wenn einmal die Geschichte unserer Zeit geschrieben wird, dann wird sie nicht nur die Aufzählung einer langen Reihe von kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Großtaten unseres Volkes enthalten. In den Annalen dieses Geschichtsbuches wird man die Rückkehr des deutschen Denkens zu seinen ursprünglichen und arteigenen Quellen nachlesen können. Wir denken wieder in organischen Zusammenhängen. Der Gedanke des Werdens, die Idee des organischen Wachstums ist wieder erwacht. Wer von dieser Einsicht durchdrungen ist, der wird sie und ihre Verwirklichung auch auf das Gebiet der Musikpflege übertragen sehen wollen. Mehr noch: er wird angesichts der überwältigenden Vielgestalt unseres Musiklebens in Familie, Partei, Schule, Konzert, Oper, Rundfunk, Tonfilm und den tausendfältigen vokalen und instrumentalen Liebhabervereinigungen aller Art das Prinzip des Organischen als eine kulturelle Forderung der Stunde empfinden. Er kann die gegenwärtige Lage unserer Musikpflege nicht als ein Fertigzustand hinnehmen, solange sich hier z. B. noch Reste einer vorwiegend technisch-organisatorischen oder gesellschaftlichen Haltung bemerkbar machen. Von den Nachteilen dieser beiden Erscheinungen in unserem Musikleben sei im folgenden die Rede.

So gewiß das Organisatorische, die Technik des Erfassens von bisher kunstfremden Volksschichten eine wohl schwerlich zu überbietende Leistung unserer Zeit ist, der uneingeschränkter Dank nicht vorenthalten werden kann, so gewiß sind mit diesen Vorteilen auch ungewollte Nachteile verbunden. Das Geäder der Organisation hat nicht nur das Volk zusammengefaßt, sondern unwillkürlich auch einer Aufspaltung der einzelnen Musikgebiete die Wege geebnet. Die Kunst als Ganzes, als allmählich gewachsenes Produkt einer jahrhundertelangen Entwicklung, als wechselnder und doch gleichbleibender Ausdruck der Rasse und der Seele schwindet aus dem Gesichtskreis der Allgemeinheit. Der Faden zwischen gestern und heute reißt ab, die Energie des Organisatorischen treibt einer unbeabsichtigten Sonderbündelei entgegen, was weder aus künstlerischen noch volkspolitischen Gründen erwünscht sein dürfte.

„Zeitgenössische Musik", „Arteigene Unterhaltungsmusik", „Laienmusik", „Jugendmusik", „Volksmusik" sind Namen für Aufspaltungen, die den Zustand mit wenigen Worten umreißen. Hinter diesen Begriffen bilden sich zwangsläufig Gruppen, Freunde, Feinde anderer Anschauungen, Überzeugte und Mitläufer, Könner und Nichtkönner, denen auf die Dauer ein genügender Zusammen-

hang mit dem Musikbedürfnis der Allgemeinheit schwinden muß. Wohlverstanden, niemand wird ihnen die Berechtigung absprechen können und wollen, auf diesen Bahnen ihren Teil zur Weiterentwicklung beizutragen. Aber in demselben Augenblick, wo sie vor das Volk hintreten und sein Mitgehen verlangen, also seine Erlebnisfähigkeit beanspruchen, tragen sie die Verpflichtung, sich in Bestehendes organisch einzugliedern. Es kann nicht der Sinn einer verantwortungsbewußten Musikpflege sein, Neues ohne spürbare Beziehungen zum Bisherigen herauszustellen. Mit anderen Worten: jede Vortragsfolge muß ein in sich abgeschlossener Organismus sein.

Man übersieht allzu gerne, daß der Begriff „Neue Musik", also zeitgenössisches Schaffen, im Verdacht steht, schwer verstehbar zu sein und allem entgegenzustehen, was man bislang als schön empfand. Das mag auf Grund der Vergangenheit verständlich sein. Es wird aber viel zu wenig Rücksicht darauf genommen, daß der Zuhörer in einem gefühlsmäßigen Zusammenhang an das Neue herangeführt werden will. Was hier in bezug auf das zeitgenössische Schaffen gesagt ist, gilt sinngemäß für jede schwere musikalische Kost. Programme mit einem Anspruch auf volkserzieherische Bedeutung, also ohne Rücksicht auf überwundene gesellschaftliche Anschauungen, sollten jedesmal wie eine allmählich ansteigende Kurve zu einem Gipfelpunkt führen. Erst so ist es möglich, die der Musik innewohnenden sittlichen Kräfte, um die es in diesem Zusammenhang nur gehen soll, auszulösen, zum Besten des Zuhörers wie auch der Ausübenden.

Dazu wird es weiter notwendig sein, dem unnatürlichen Verschleiß von größten Kunstwerken entgegenzutreten. Die gegenwärtige Überbetonung von Beethoven und Wagner, deren Werke in Konzertsaal und Oper einseitig die Programme beherrschen, wird einer stärkeren Berücksichtigung auch anderer Meister weichen müssen. Die neue Kapellmeistergeneration hat also nicht nur Entdeckungen unter lebenden Komponisten zu machen, sondern auch unter vergessenen und längst verstorbenen. Wichtig bleibt jedoch in diesem Zusammenhang, daß Vortragsfolgen geboten werden, die inhaltlich oder formal verwandte Meister in Beziehung zu neuen Tonkünstlern bringen. Wir halten es für einen fundamentalen Irrtum, zu glauben, daß eine Zusammenballung von ausschließlich neuzeitlichen Tonschöpfungen von irgendwelcher Bedeutung in volkspolitischem Sinne sind. Es bleibt günstigstenfalls bei Anregungen für speziell Interessierte und bei gesellschaftlichen Ereignissen, die neben unserer Zeit stehen.

Wer sich diese Gedankengänge zu eigen macht und eine der wichtigsten Aufgaben unserer Zeit, das Erschließen und Vertiefen des allgemeinen Musikverständnisses nicht übersehen will, der wird auch berechtigte Bedenken gegen die Spielplanpolitik unserer Opernbühnen hegen. Nicht etwa, als sei es nun vonnöten, die traditionell gewordenen Taktiken unserer Opernhäuser, wenn sie sich auch aus dem Gesellschaftstheater herleiten, in Bausch und Bogen zu verwerfen. Wichtiger ist die Einsicht, daß diese Praktiken einer Ergänzung bedürfen. Wie die volkspolitische „Stoßkraft" eines Konzertprogramms noch bei weitem nicht erkannt und erschöpft ist, so ist auch die der Spielpläne noch nicht erschlossen. Man überläßt dem oft völlig musik- und opernfremden Besucher die Wahl, ohne ihm auch nur einen Fingerzeig für das Geeignete oder Ungeeignete zu geben. Damit soll nun keineswegs zu einer schulmeisterlichen und mit vollem Recht unerwünschten Belästigung durch Vorträge oder lange Aufsätze im Programmheft das Wort geredet werden; sie finden kein Echo, weil der Weg über das Wort in solchen Fällen doch nicht zum Herzen führt. Es ist auch nicht die Aufgabe unserer Opernbühne, sich mit diesen Mitteln in die kulturelle Aufbauarbeit einzuschalten. Ein anderer, zweckentsprechender Weg dürfte dem Theater wesenseigner sein, nämlich das traditionell gewordene Sammelsurium unserer Spielpläne in Zyklen zusammenzufassen, die nach bestimmten Gesichtspunkten geordnet sind und allmählich in das Verständnis anspruchsvollerer Werke einführen. Ein solcher „Kulturspielplan in Zyklen", der, mit einem zugkräftigen Titel versehen, vom Leichten zum Schweren führte, an dem sich auch das Schauspiel mit entsprechenden Werken beteiligte, müßte vom Standpunkt einer organischen Musikpflege aus bisher ungeahnten Möglichkeiten erschließen. Es dürfte eine herrliche Aufgabe unserer Dramaturgen sein, das unerhört große Gebiet der deutschen und internationalen Musik- und Theaterliteratur in immer neuen Zusammenstellungen diesem Gedanken nutzbar zu machen. Dabei braucht keinesfalls diese Absicht den Spielplan in seiner ganzen Ausdehnung zu beherrschen. Aber den Tausenden und aber Tausenden begeisterungswilligen Zuhörern, die sich einem ungeordneten Wirrwarr von Eindrücken gegenübersehen und kaum gefühlsmäßig einen tragbaren Boden unter sich glauben, wäre unaufdringlich ein Wegweiser zur Seite gegeben. Das leere optische oder akustische Erlebnis und das Nachschwatzen aufgefangener Redensarten wiche einem allmählichen Hineinwachsen in ungeahnte und bereichernde Zusammenhänge, die die schönste Frucht einer organischen Musikpflege sein müßte.

Musikalische Gedankensplitter — zum Weiterdenken!

1. Ein Sänger fragte kürzlich nach erfolgreicher Beendigung seines Studiums seinen Lehrer: „Lieber Herr Professor! . . . Jedesmal, wenn ich mich vorstelle, werde ich nach meiner Einstellung zur modernen Musik gefragt. Können Sie mir nicht einmal eine Reihe von modernen Stücken nennen? . . ."
Antwort: „. . . Sie haben ganz recht: Heute muß man auch moderne Musik singen können. Ich nenne Ihnen Werke von . . . . ., Namen, deren Träger durchaus als modern gelten und in ihrer musikalischen Berufsstellung so dastehen, daß Sie mit den genannten Komponisten nirgends Programmschwierigkeiten haben werden. Gehen Sie außerdem zu Herrn X., der mit Ihnen die betreffenden Werke repetieren kann und durchaus deren geltende Vortragsbezeichnung genau beherrscht . . . ."
Wird hierbei nicht das Stärkste aller Musik: das Zwingende und zugleich Innerlich-Selbstverständliche des musikalischen Ausdrucksbedürfnisses sehr veräußerlicht? Oder mit anderen Worten: Sollte man in diesem Briefwechsel statt von einer musikalischen Moderne nicht lieber von einer musikalischen Mode (-Vorstellung) sprechen, der man sich aus soziologischen Erwägungen heraus verpflichtet fühlt?

*

2. Es ist bekannt, daß heut die Herstellung von Verlagsbeziehungen für einen Komponisten sehr schwierig ist, daß deshalb der Komponist selbst die Programmwerbung für seine Werke in die Hand nehmen muß und daß hierbei der Rundfunk besondere Aufführungsmöglichkeiten bietet. Das ist der ungefähre Hintergrund für folgende Beobachtungen:
Ein sehr guter, vielbeschäftigter Pianist wird von einem jungen Komponisten aufgefordert, diese oder jene von ihm geschriebene Komposition in seinen Programmschatz aufzunehmen. Der Pianist erklärt, ohne die betreffenden Werke gesehen zu haben, seine Bereitschaft mit dem Hinweis: „Wenn Sie für mich eine Rundfunksendung ausmachen können, spiele ich alles!"
Nun soll ja ein wertvoller Interpret (und wer möchte es nicht sein, bzw. nicht werden?) seine Stücke aus sich heraus spielen und nicht „alles" in sich hineinspielen, wenn nur eben ein Programmvertrag vorliegt. Denn nicht der Entsatz des technischen Könnens, sondern der Einsatz der musikalischen Gesamthaltung macht das Wesen einer gereiften Musikdarstellung aus!
Solche Fälle werden natürlich stets vorkommen, solange sich Idealität und Realität überschneiden, und so mag denn folgender Vorschlag annehmbar sein: Da, wo ein Komponist die Vorarbeiten für seine Programmwerbungen allein leistet, soll er eine angemessene Leihgebühr für sein handschriftliches Manuskript festsetzen. Denn unabhängig von den Sätzen der Aufführungsgebühren (Stagma) steht er dann mit seinem Interpreten, dessen Programmbeteiligung er ja allein vorbereitet hat, in einem besonderen Verhältnis.

*

3. Da wir hier wirtschaftliche Fragen des Musikers berühren, mag nachstehende Schilderung ebenfalls angebracht sein, die das Eigentumsverhältnis der Musikinstrumente behandelt:
Einem Komponisten wurde zum Ausgleich einer gerichtlich bestätigten Forderung das Klavier gepfändet und vom Vollstreckungsbeamten zunächst in einem Unterstellraum sichergestellt. Der Einspruch gegen diese Pfändung stützte sich darauf, daß das Klavier zur Fortsetzung der kompositorischen Berufsarbeit notwendig sei, und erreichte fürs erste eine Aussetzung des Pfändungsaktes bis zum beantragten Gerichtsbeschluß. Der betreffende Musiker hielt sich in der Zwischenzeit bei Bekannten auf, bei denen er solange ein Instrument zur Verfügung hatte. Auf Grund dieser Zwischenzeit bestätigte das betr. Amtsgericht die Zulässigkeit der vorgenommenen Pfändung, „da der Komponist sein Klavier in der Zwischenzeit nicht benutzt habe und es hieraus hervorgehe, daß er zur Fortführung seiner Berufstätigkeit dieses Klavieres nicht mehr bedürfe".
Gegen dieses Urteil erhob der Betreffende weiteren Einspruch: Nach dem gleichen Ermessen, das einem Handwerker sein Handwerkszeug zuerkennt und für unpfändbar erklärt, müsse einem Musiker und Komponisten der Anspruch auf ein entsprechendes Musikinstrument zugesprochen werden. Des weiteren könne eine vorübergehende Nichtbenutzung, ganz gleich, aus welchen Gründen sie geschehen sei, diese beruflichen Zusammenhänge keineswegs umstoßen. Denn hierfür seien einzig und allein die beruflichen Ausweisbestimmungen der Reichskulturkammer, wie hier im einzelnen der Reichsmusikkammer, maßgebend. Hat danach jemand ordnungsgemäß die Mitgliedschaft der Reichskulturkammer erworben, so fallen ihm damit auch die entsprechenden fachberuflichen Pflichten und Rechte zu. Dies betrifft auch die Angewiesenheit eines Musikers auf das ihm beruflich zustehende Musikinstrument. Das übergeordnete Landgericht trat dieser Auffassung voll und

ganz bei und änderte den Beschluß der ersten Gerichtsinstanz dementsprechend ab.

Wir veröffentlichen dies, um damit der Reichsmusikkammer einen Anlaß zu einer grundsätzlichen Stellungnahme vorzulegen, die in entsprechenden Fällen die Rechtslage sehr vereinfachen könnte.

*

4. Kürzlich sprachen wir mit einem für die funkmusikalische Programmgestaltung maßgebenden Fachreferenten. Der Standpunkt, den dieser uns vorlegte, bestand in dem Hinweis, daß „es für den Rundfunk keine musikalischen Probleme mehr geben könne. Nur das Beste sei gut genug, ganz gleich, aus welchem Stillager es komme. Und mit dieser Erkenntnis sei eine längst ersehnte Zielsetzung erreicht!".

Nun läßt sich aber mit einer solchen ideellen oder, wenn wir das Wort ideell hier absichtlich nach der romantischen Seite hin steigern dürfen, mit einer solchen idealisierten Zielsetzung die mannigfache Wirklichkeit nicht unmittelbar meistern. Denn dazwischen liegen noch verschiedene Stufen, die schrittweise gegangen werden müssen. Kurz und gut, wir vertraten in diesem Gespräch bestimmte Einwendungen, die nicht so sehr das durchaus richtige Wort vom Besten als dem selbstverständlichen Guten behandelten, als vielmehr die methodischen Verpflichtungen, die sich aus einer solchen Zielsetzung im einzelnen ergeben.

Wir hatten dabei wider Erwarten den Eindruck, etwas Neues gesagt zu haben. Man gab uns persönlich recht, wollte aber ausdrücklich zwischen dieser persönlichen Überein- und Zustimmung und den sachlich-formalen Arbeitsgrenzen, die das Funkmusikalische angeblich verlangen würde, einen offentsichtlichen Trennungsstrich gezogen haben. Darüber waren wir, und sind es auch noch heute, sehr enttäuscht. Denn uns erscheint es ganz unmöglich, bei einer intensiven Arbeitsbegeisterung sachliche Arbeitsgebiete und Arbeitsformen von der persönlichen Meinung zu trennen. Man „kann" es natürlich. Jedoch erst die einheitliche Verbindung zwischen Sacharbeit und persönlicher Haltung geben den Persönlichkeitswert einer gesteigerten Leistungsstärke. Wir sagen damit nichts Neues, beanspruchen aber für diese Selbstverständlichkeit auch die Anwendung in dem hier dargetanen Zusammenhang.

Kurt Herbst.

* Mitteilungen der NS.-Kulturgemeinde *

Bremen: Im Wilhelm Decker-Park veranstaltete die NSDAP. Ortsgruppe Walle gemeinsam mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und der NSKG. ein vom Musikkorps der Schutzpolizei ausgeführtes Konzert. Um auch weniger musikverständigen Volksgenossen eine Feierstunde zu bereiten, hatte Musikmeister Leuchtenberger eine Spielfolge aufgestellt, die jedem etwas zu bieten hatte. Der Dirigent hatte mit zwei von ihm komponierten Werken besonders starken Erfolg.

Danzig: Die Serenade im Olivaer Schloßpark, die von der NSKG. durchgeführt wurde, bestritten diesesmal die Mitglieder des Leipziger Kammerorchesters. Der Abend wurde eingeleitet mit Mozarts Cassation Nr. 1. Es folgten eine Sinfonie von Joh. Chr. Bach, der das Divertimento Nr. 5 von Mozart folgte.

Frankfurt/M.: Im Klosterhof des Carmeliterklosters zwischen Weinlaub umschlungenen Wänden und Bogen des Kreuzganges drängte sich an dem stimmungsvollen Sommerabend die Menge, um den von der NSKG. veranstalteten Serenadenkonzert zu lauschen. Das Kammerorchester der NSKG. unter Leitung von Prof. Joseph Peischer spielte die Mozartsinfonie Nr. 29 in A-Dur, von Michael Haydn das C-Dur-Streichquintett op. 88 und die Contratänze von Mozart.

Freiburg i. Br.: Der Konzertring der NSKG. wartete mit einem Solistenabend im Paulussaal seinen Mitgliedern auf. Es waren folgende Künstler verpflichtet: Kammersänger Arno Schellenberg von der Staatsoper in Dresden, Johannes Schocke vom Opernhaus Köln, Siegfried Borries, 1. Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, die Koloratursopranistin Ruth Herell und der Pianist Gustav Beck.

Mosbach: Nachdem vor einigen Tagen ein fröhliches Volksliedersingen unter Leitung von Lehrer Wilhelm Weiland stattgefunden hatte, erlebten zahlreiche Musikfreunde der Kreisstadt im festlich erleuchteten Stadtgarten einen weiteren musikalischen Genuß. Die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hatte im Verein mit der NSKG. des Kreises Mosbach zu einer Abendfeier mit Serenadenmusik eingeladen. Das Heidelberger Kammerorchester bot mit seinen Mitgliedern unter der Leitung von Wolfgang Fortner eine kleine Nacht-

musik, eine Serenade und ländlerische Tänze. Alle drei Werke von Mozart leiteten zu dem Schubert'schen Rondo in A-Dur für Violine und Orchester, dem Höhepunkt des Abends, über. Die deutschen Tänze von Mozart bildeten den Abschluß.

Oberviechtach: In Konzertsänger Stoer, der in der Hauptsache das Programm des letzten Abends der NSKG. bestritt, lernte man einen Künstler kennen, der es verstand, durch seinen wohlklingenden Bariton, durch seine ausgezeichnete Begleitung auf der Laute und durch das abwechslungsreiche Programm den Beifall der Zuhörer zu gewinnen. Der Liederkranz Oberviechtach unter Leitung des Dirigenten Hans Thammer brachte Männerchöre zu Gehör.

Offenbach/M.: Die NSKG. veranstaltete zusammen mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" einen Serenadenabend im Rathaushof, der außerordentlich gut besucht war. Das Orchester der NSKG. unter Leitung von Musikdirektor Gustav Maerz spielte Werke von Johann Stamitz, Josef Haydn und Wolfgang A. Mozart.

Pillnitz: Die Konzerte der NSKG. im reizenden Saal des Bergpalais brachten zwei der schönsten Kammermusikwerke Schuberts zu Gehör. Hans Richter-Haaser (Klavier), Günther Weigmann (Violine) und Wolfgang Gutsche (Cello) spielten das Trio in Es-Dur op. 100. Es folgte das Duo in A-Dur op. 162.

Ulm: Die NSKG. ehrte im Rahmen einer Franz Liszt-Feier die bekannte Pianistin Leonie Größler-Heim. Im August 1882 trat die 1853 in Ulm geborene Pianistin zum ersten Male bei einem Kurkonzert in Bad Wildbad öffentlich auf. Der anwesende Prinz von Oldenburg lud sie daraufhin ein, ihm privat vorzuspielen. Damit war der Grund gelegt für die weitere Laufbahn der jungen Pianistin. Sie vervollkommnete sich weiter am Konservatorium in Stuttgart, siedelte 1872 nach Paris über und wurde dort Schülerin von Franz Liszt. In der Lehre dieses Meisters reifte sie zur großen Künstlerin heran und erwarb sich auf Konzertreisen des In- und Auslands Weltruf. 1899 erhielt sie den Titel einer Kgl. Württembergischen Hofpianistin und 1903 wurde ihr die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen. Nach ihrer Verehelichung mit dem Stuttgarter Dichter und Theaterkritiker Professor Größler lebte sie mit geringen Unterbrechungen in der Württembergischen Landeshauptstadt. Den Abschluß der öffentlichen Konzerttätigkeit bildete jetzt ihre Mitwirkung bei der Liszt-Feier der NSKG. Die jetzt 84jährige Künstlerin ist die letzte der Liszt-Schülerinnen.

Würzburg: Die NSKG. veranstaltete die 8. Orgelfeierstunde in diesem Sommer und die 28. seit der Einführung dieser Orgelkonzerte in der Universitätskirche. Hinter diesen nackten Zahlen steckt eine Summe kultureller und volksbildnerischer Arbeit. Ein hoher Idealismus nicht nur des Veranstalters Professor Hans Schindler, sondern auch seiner treuen Helfer und Mitarbeiter liegt darin geschlossen. Sie alle dienen der Kunst um der Sache willen. Die Orgelfeierstunden werden im nächsten Sommer weitergeführt werden zur aufrichtigen Freude der stets wachsenden Zuhörergemeinde.

Die Berliner Konzertgemeinde im kommenden Winter

Seit der Gründung der Berliner Konzertgemeinde vor zwei Jahren durch die Stadt Berlin, die Reichsmusikkammer und die NS.-Kulturgemeinde ist die Mitgliederzahl so gestiegen, daß nun in umfassender Weise ein Programmplan aufgebaut werden konnte.

18 Großveranstaltungen sind festgelegt, die als Wichtigstes acht Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters mit den Dirigenten Hermann Abendroth, Viktor de Sabata, Willem Mengelberg, Eugen Jochum, Paul van Kempen und von Karajan bringen. Die Solistenabende werden durchweg von Künstlern von Weltruf bestritten. Maria Müller, Helene Fahrni, Emmi Leisner, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Schmitt-Walter und Georg Kulenkampff sind einige der Namen. Das Römische Streichquartett und das sogenannte Calvet-Quartett sowie das Borries- und das Elly Ney-Trio sind mit Kammermusik in diesen repräsentativen Rahmen eingebaut.

Außerdem gibt es einen Beethoven-Zyklus des Havemann-Quartetts, bei dem sämtliche Streichquartette und das Septett gespielt werden. Nach freier Wahl können die Mitglieder Konzerte des Kittel'schen Chors, des Landesorchesters Berlin und der Berliner Philharmoniker belegen.

Die Musikarbeit der nunmehr gemäß einer Vereinbarung zwischen den Reichsleitern Alfred Rosenberg und Dr. Robert Ley in die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" eingegliederten NS.-Kulturgemeinde umfaßt weiterhin den Aufbau der Berliner Hans Pfitzner-Gesellschaft. Im Geiste Hans Pfitzners soll auch die Berliner Ortsgruppe der Gesellschaft der Förde-

rung vergessener deutscher Meisterwerke und dem zeitgenössischen Schaffen dienen, das ohne Loslösung von einer gesunden Tradition Anspruch auf wertvolles Eigenes und damit auch Neues erheben kann. Die NS.-Kulturgemeinde hat der Hans Pfitzner-Gesellschaft in Berlin alljährlich ein Pfitzner-Konzert und zwei Kammermusikabende zur Verfügung gestellt. Den Ehrenvorsitz der Berliner Hans Pfitzner-Gesellschaft hat Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler übernommen. Für das Gründungskonzert mit den Berliner Philharmonikern am 2. Februar 1938 hat er seine Mitwirkung in Aussicht gestellt. Hans Pfitzner dirigiert an diesem Abend seine Sinfonie, während Furtwängler das Programm mit der Ouvertüre „Das Käthchen von Heilbronn" beschließen wird. Beitrittserklärungen nimmt die Geschäftsstelle der Gesellschaft in der NS.-Kulturgemeinde, Berlin W 9, Hermann-Göring-Straße 6 an. Im Einverständnis mit Professor Dr. Pfitzner wurde der Vorsitz der Berliner Gesellschaft dem Musikschriftleiter Wilhelm Matthes übertragen.

Auch der vor Jahresfrist begründete Schallplattenring der NS.-Kulturgemeinde hat eine erfreuliche Entwicklung genommen. Wie es in dem Arbeitsplan vorgesehen war, werden auch heute wieder vier in sich abgeschlossene doppelseitige Platten herausgebracht und in einer Zusatzreihe auf vier 30 cm-Platten Ludwig van Beethovens Fünfte Sinfonie in c-Moll. Ausführende sind das Berliner Philharmonische Orchester unter Leitung von Professor Hermann Abendroth. Die erste Reihe bringt als zeitgenössisches Werk Paul Graeners „Comedietta" für Großes Orchester, als Klavierwerk die Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" mit dem Schluß von Richard Wagner von Gluck, gleichfalls unter Abendroths Leitung. In der Folge „Stimmen der Völker" werden zwei alte deutsche Volkslieder in der Wiedergabe des Leipziger Thomanerchors unter Leitung von Professor Straube aufgenommen. „Zur Unterhaltung" spielen Professor Rauch-eisen und Richard Laugs Walzer von Johannes Brahms und die Metropolvokalisten singen eine musikalische Parodie von Peter Cornelis „Der Tod des Verräters".

Das Landesorchester Gau Westfalen-Nord

Anfang des Jahres 1935 wurde in Münster mit Unterstützung der Reichsmusikkammer, der Landesstelle Westfalen-Nord des Propagandaministeriums und der NS.-Kulturgemeinde ein Orchester ins Leben gerufen, das den Namen: „Landesorchester Gau Westfalen-Nord" führt und die Aufgabe hat, in solchen Städten und Gemeinden im Gau Westfalen-Nord zu musizieren, die aus finanziellen Gründen kein eigenes Orchester unterhalten können. Außerdem soll der begabte Nachwuchs der Berufsmusiker in diesem Orchester eine Stellung und künstlerische Schulung erhalten.

Mit der Bildung und Leitung dieses Orchesters wurde vom Landesleiter der Reichsmusikkammer, Pg. Gräve in Essen, Kapellmeister Karl Eugen Heinrich betraut.

Mit unbeugsamem Willen hat es Heinrich in nun zweijähriger Arbeit fertigebracht, einmal einen klanglich geschlossenen Orchesterkörper heranzubilden, zum andern aber auch, eine Reihe wichtiger Fragen (Programmgestaltung, Originalbesetzung der aufgeführten Werke, Einsatz für lebende Komponisten usw.), die in kleineren und kleinsten Gemeinden teilweise außerordentliche Schwierigkeiten bereiteten, einer glücklichen Lösung zuzuführen. Bei seiner Aufbauarbeit kam ihm das Entgegenkommen der verantwortlichen Städtischen Musikbeauftragten, der Kreis- und Ortskulturwarte der Partei und besonders der Ortsverbandsobmänner der NS.-Kulturgemeinde sehr zustatten, die sich für die Eingliederung von Konzerten des Landesorchesters in das Kulturprogramm ihrer Gemeinden tatkräftig einsetzten. So ist es in dem kurzen Zeitraum einer 2jährigen Arbeit in einzelnen Orten des Gaugebietes bereits möglich geworden, eine feste Jahresreihe von Konzerten des Landesorchesters einzurichten.

Selbstverständlich arbeitet das Landesorchester eng mit den örtlichen Kulturorganisationen, gemischten Chören, Männerchören usw. zusammen. Dadurch ist es möglich geworden, auch auf chorischem Gebiet die oben erwähnten Schwierigkeiten tatkräftig anzufassen.

Es ist ein schöner Beweis für die gegenwartsnahe Aufgabenerfassung des Landesorchesters und seines Leiters, daß unter den aufgeführten Werken die Arbeiten der lebenden Komponistengeneration einen bedeutenden Raum einnehmen.

An Chorwerken und einfacheren Chören wären hier zu nennen: Dransmann: „Einer baut einen Dom"; Jochum: „Vaterl. Hymne", Chöre mit Soloinstrumenten von Heinrichs, Haas, Knab; Dahlke: „Reiht euch zu vieren"; Spitta: „Deutsches Bekenntnis"; Stieber: „Wetterleuchten".

Auch die Zahl und das Gewicht der symphonischen Werke, die in den letzten beiden Jahren vom Landesorchester aufgeführt wurden, ist achtunggebietend. Schumann, Beethoven, Haydn und Mozart sind mit ihren Sinfonien der eiserne Be-

stand. Die Gegenwart war vertreten mit: Wittеborg: „Symphonisches Vorspiel"; Ehrenberg: „Festliches Vorspiel"; Reznicek: „Eine Lustspielouvertüre"; Blumer: „Heiteres Spiel für Orchester"; Graener: „Raabe Trio".

Sind die finanziellen Mittel, wie es bei kleineren Orten meist der Fall ist, kürzer bemessen, so musiziert das Orchester in kammermusikalischer Besetzung Werke von Händel, Mozart und Haydn, immer ausgehend von dem Grundsatz, daß eine Sinfonie auch in solistischer Besetzung immer noch stilecht musiziert werden kann und für die Hörer ein ungleich größeres Erlebnis bedeutet, als die gleichen Werke in irgendeiner „Ensemblebesetzung".

Besonders reichhaltig ist in den Konzerten des Landesorchesters die Kammermusik vertreten, und seitdem zum erstenmal im Gau einige Bläsertrios und Sextette aufgeführt worden sind, ist die Nachfrage gerade nach Kammermusikabenden mit „geblasenen Sachen" außerordentlich groß.

Insgesamt über 80 Konzerte hat das Landesorchester seit Bestehen im Gau Westfalen-Nord abgehalten, wobei zu bedenken ist, daß die Sommerzeit ausfällt, da größere symphonische und ähnliche Konzerte nur während des Winters stattfinden. Eine stattliche Zahl, die dem Fleiß und dem Idealismus, der in den Reihen dieses Orchesters herrscht, das beste Zeugnis ausstellt, darüber hinaus aber auch bezeugt, daß man hier mit Erfolg bemüht ist, die herrlichen Meisterwerke unserer Musik tief in die Seele der deutschen Menschen einzupflanzen.

Beeindruckt von der bisher geleisteten Arbeit sind zur Zeit staatliche und Parteistellen am Werke, für das Landesorchester Gau Westfalen-Nord in finanzieller und organisatorischer Hinsicht eine dauernde Grundlage zu schaffen, auf der das so erfolgreich begonnene Werk zu immer größerer Vollendung geführt werden soll.

* Bücher und Musikalien *

Neue geistliche Chormusik aus der Leipziger Schule

Von Martin Fischer, Berlin.

Der Verlag Breitkopf & Härtel, der seine Neuerscheinungen vornehmlich aus dem Leipziger Komponistenkreis schöpft, legt Chormusik aus der Feder zweier zu besonderen Ehren gelangter Jungmeister dieses Kreises vor.

Kurt Thomas schreibt eine Sammlung „Kleine geistliche Chormusik", die den Durchschnittschören neue gottesdienstliche Gebrauchsmusik bieten will. An die zwanzig ganz unterschiedlich besetzte Motetten liegen bereits vor und lassen ein Urteil über das geplante Werk zu. Vor allem ist zu loben, daß die Textwahl klug und angemessen ist; ein in der neuen Kirchenmusik erfreulich oft festzustellender Fortschritt. Die Mannigfaltigkeit der Setzweisen und Besetzungen läßt den Kenner der wertvollen alten Literatur unseres Faches ahnen. Die Beschränkung auf das allgemeine technische Können ist auch fast durchweg gelungen, wenn man auch zuweilen merkt, daß etwas geopfert wurde.

Warum nun überzeugen diese Stücke nicht so, wie man hiernach meinen sollte? Es will uns scheinen, als bestünde das „Neue" dieser Kirchenmusik wesentlich in einer angestrebten neuen Tonsprache, die einen alten Ausdrucksvorrat heutig neufassen und ergänzen will. Das ist gewiß ein ordentliches Vorhaben, aber neue, junge Kirchenmusik, die voran weist, ist gekennzeichnet durch einen neuen Geist. Es scheint uns bezeichnend, daß man vor Thomas' Chormusik fragt, ob sie in Erfindung und Aufbau „neu, originell" gestaltet sei. Das ist das Problem der vorigen Generation gewesen und zeigt, daß der Blick im Schaffen mehr auf das ausgerichtet war und ist, was aus dem Text mit den Mitteln menschlicher Kunst, Erfindung und Empfindung „zu machen ist". Wir fragen heute danach, ob eine Kirchenmusik „gültig" gestaltet ist, ob sie das Wort wirklich „trägt" und nicht bloß seine Ausdrucksmöglichkeiten wahrnimmt. Wir haben erkannt, daß rechte Kirchenmusik nicht vermeinen darf, des Wortes mächtig zu sein, ihm mit ihren Mitteln erst Raum und Wirkung schaffen zu können, sondern daß sie vielmehr unter das Wort treten, aus ihm leben muß als dem Quell des Geistes, der Musik zu Kirchenmusik heiligt.

Treffliche Werke dieser Artung legt Meister Johann Nepomuk David vor. Er hat seinen Namen in der Kirchenmusik bisher auf seine Orgelwerke gegründet, die trotz mancher Vorbehalte allgemein geschätzt werden. Es sind auch wirklich Spitzenwerke der zeitgenössischen Orgelmusik darunter. Nun lernen wir drei 4stimmige Motetten:

„Nun bitten wir den heiligen Geist", „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", „Herr, nun selbst den Wagen halt", die Choralmotette „Ich wollt, daß ich daheime wär" und die große 8stimmige Motette „Ex deo nascimur" kennen.

Diese Werke sind samt und sonders so überzeugend, wie es damals die besten der Choralbearbeitungen Davids für Orgel waren. Haben wir bei diesen uns an ihrer orgelmäßigen Gestaltung gefreut, so tritt uns der Komponist hier mit einem meisterlichen Chorsatz entgegen, der wiederum freudig anzuerkennen ist. Kein Suchen und Erproben, wie das und jenes wohl „herauszubringen" wäre, was die Mittel an besonderem Ausdruck herzugeben vermögen; sondern einfach Meisterschaft im Dienste des Gotteswortes, „gültige" Darstellung des Wortes, das seine Macht erweist, mit seinem Geist zu erfüllen. Das sind wirklich nicht Grade der Kunstfertigkeit des Komponisten, sondern grundsätzliche Verschiedenheiten der Zielrichtung des Schaffens. „Kirchen"musik, die sich „religiös" versteht, muß Wirkung auf den Menschen suchen; evangelische Kirchenmusik aber dient dem Wort als ihrer alleinigen geistlichen Kraft.

Die Motette „Nun bitten wir den heiligen Geist" musiziert den 4strophigen Choral in drei Teilen. Der erste Teil umfaßt das 1. Gesätz des Gedichts; er bringt in den drei Oberstimmen einen strengen Kanon der variierten Choralmelodie, während der Baß als Ostinato immerfort „Kyrieleis" (Herr, erbarme dich) singt. Mit dieser Bitte schließen ja alle Gesätze des Liedes, und ihre Verarbeitung als Ostinato deutet ihre zentrale Stellung im Gedicht aus: diese Bitte charakterisiert das Lied als ein Gebetslied. Im Mittelteil der Motette werden die Gesätze 2 und 3 des Liedes verarbeitet; zu 3 bzw. 2 Stimmen abgefaßt, hebt er sich von den Außensätzen bedeutsam ab. Als Schlußteil erscheint dann das 4. Gesätz mit der 2. Strophe des verwandten Chorals „Komm heiliger Geist, Herre Gott" kontrapunktiert; ein in seiner textlichen wie musikalischen Anlage und Durchführung gleich feiner Gedanke. — Die zweite Motette dieser Gruppe „Ein Lämmlein geht" ist von altmeisterlicher Klarheit, Einfachheit und Verhaltenheit der Tonsprache, eine ausgezeichnete, in jeder Hinsicht angemessene Darstellung des Chorals. — Zwinglis Choral „Herr, nun selbst den Wagen halt", durch das Einheitsgesangbuch wieder weiteren Kreisen bekannt, ist die Vorlage zur 3. Motette. Seine drei Gesätze ergeben die Gliederung der Komposition. Gesätz 1 erscheint als homophoner Choralsatz, Gesätz 2 wird als Sopran-cf. mit motivischen Zwischenrufen der Gegenstimmen dargestellt. Zum 3. Gesätz tritt eine mittlere Männerstimme neu hinzu, die zunächst den Choral führt. Später gibt sie ihn an den Alt ab, und aus der Arbeit mit diesen beiden Durchführungen erwächst ein prächtiger Schluß. — Gerade diese drei Motetten, wo David ähnliche Texte wie Thomas musiziert, zeigen den Unterschied in der Anlage der Kompositionen. David sucht nicht Ausdrucksmittel zu dem Wort, sondern der Gehalt seiner Werke erwächst aus der Hingabe an den Geist des Wortes.

Die Choralmotette „Ich wollt, daß ich daheime wär" ist in Umfang und Besetzung obigen dreien ähnlich. Aber sie muß wohl als noch reifer angesprochen werden, sowohl nach dem Gehalt wie nach der Kunstfertigkeit. Ganz großartig wird hier der Choral für die verschiedenen Gesätze des ehrwürdigen Gedichts abgewandelt, und jedes Motiv findet seine innerlich und äußerlich gleich angemessene Verarbeitung. Der Autor widmet das Werk seiner Mutter; das erinnert uns an seine Orgelfuge über „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", die dem Andenken seines Vaters bestimmt ist, und die wir besonders schätzen. Es ist für einen Kirchenmusiker kein schlechtes Zeugnis, wenn von ihm gesagt werden darf, daß er die Lieder von Tod und seliger Ewigkeit besonders fein zu musizieren weiß.

Die Motette „Ex deo nascimur" endlich strebt ein ganz großes Format an. Sie ist 8stimmig doppelchörig. Ihr überaus klug gewählter Text ist nach dem Spruch „Ex deo nascimur, in Christo morimur, ex spiritu sancto reviviscimus" ausgerichtet. In seiner, die Trinität widerspiegelnden Dreiteilung gibt er die Gliederung des Werkes. Zum ersten und dritten Satz gesellen sich ihm die Strophen 1 und 3 des Credoliedes „Wir glauben all an einen Gott" bei, und der Mittelsatz geht eine ebenso feine Verbindung mit dem Choral „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" ein. Dieser Meisterleistung der Textkomposition entspricht die musikalische Kunst Davids, die nun um die Mittel des Gegensatzes zweier Chöre bereichert ist. Gerade aus ihnen erwachsen so bedeutsame Stellen wie das Gespräch der beiden Chöre in der Mitte des letzten Satzes: Chor 2 ruft das Zeilenbruchstück aus dem Credolied „Das Fleisch ...", Chor 1 erwidert „reviviscimus" (wir werden wieder leben!). Das wiederholt sich dreimal, bis beide Chöre gemeinsam fortfahren können, ein jeder seinen Text und doch beide dasselbe sagend: Chor 2 „... soll auch wieder leben", Chor 1 „ex spiritu sancto reviviscimus". — Das Werk ist eine große Aufgabe, wie sie erfreulicherweise die junge Kirchenmusik wieder öfter stellt. (Von Peppings großen Chorwerken wird nächstens zu sprechen sein.) Wir freuen uns über solche Aufgaben nicht nur für das Musizieren, sonder auch für das Nachstreben im Geiste.

Neue Literatur für Blockflöten:

Verlag B. Schotts Söhne Mainz.:

Giesbert, F. J.: Deutsche Volkslieder I/II
„ Barocke Spielstücke Heft I/II
„ Dansereyen I/II
Schickhardt, J. Chr.: Sechs leichte Sonaten
„ Heft I/II, herausgeg.
„ v. F. J. Giesbert
Ruetz, Manfred: Spielstücke alter Meister

Giesberts Sammlung „Deutsche Volkslieder" umfaßt rund 60 deutsche Volksliedweisen, gesetzt für Blockflöte mit Begleitung des Klaviers oder der Laute. Die Auswahl der Lieder ist uneinheitlich; neben unstreitig wertvollem und lebenskräftigem Gut z. B. aus Pincks erster Sammlung steht auch eine Anzahl von Liedern aus einer Zeit, deren Ideale heute endgültig verblichen sind. Die goldne Abendsonne, der Gute Mond, Robin Adair u. dergl. singt die Generation, die heute das Musikleben trägt, mit gutem Grund nicht mehr. Der Klaviersatz kündet nicht von schöpferisch begabter Hand. Chromatik gefühliger Art, konventionelle harmonische Begleitfiguren zu Melodien anderen Stils, Klaviersatz zu Liedern, die der Begleitung überhaupt widerstreben, z. B. zum Reigen von der Maienzeit, trüben das Gesamtbild sehr. J. A. P. Schulz hat zur Weise „Der Mond ist aufgegangen" schon einen besseren Satz gemacht. Warum muß „Kein schöner Land" auch hier mit der unschönen Schlußdehnung erscheinen? Der Eindruck wird durch den Buchschmuck nicht verbessert.

*

Die „Barocken Spielstücke" — oder die Spielstücke aus der Barockzeit stellen eine Neuausgabe alter Bearbeitungen dar. Die Urbilder sind beliebte Kompositionen des 18. Jahrhunderts gewesen, die bereits in einer älteren Sammlung für die Ausführung auf zwei Melodieinstrumenten herausgekommen sind. Alles ist leichter, unterhaltender Art, gehört also zu jener Literatur, die das eine gesellige Laienmusik so sehr liebende Zeitalter in Menge hervorgebracht hat. Der musikalische Wert ist recht unterschiedlich; neben reizenden Kleinformen steht manches Alltägliche, wie das ja nicht anders sein kann. Wahrscheinlich hat der Herausgeber die ursprüngliche Notierung um eine Quarte nach unten versetzt. Dadurch ergibt sich eine Art „Griffschrift", die zwar für den Spieler von c-Flöten günstig ist, aber die Wiedergabe auf dem schönen Soloinstrument, der Altflöte, erschwert, sofern der Spieler nicht geübt ist im transponierenden Spiel. Zur Übung des Transponierens seien die Hefte gerade den Besitzern von Altflöten angelegentlich empfohlen.

*

Die „Dansereyen" enthalten in zwei Heften die bekannte Sammlung Tilman Susatos von 1551. Dem Gebrauch der Zeit entsprechend sind die vierstimmigen Bearbeitungen damals beliebter Tänze usw. für die Wiedergabe auf Blockflötenchor, Streicherchor und diesen oder jenen gemischten Klangkörpern recht gut geeignet. Die Spieler müssen freilich den strengen Stil dieser Sätze lieben, um seine Forderungen des einheitlichen Klanges und der klaren Linienführung erfüllen zu können. So wird diese Neuausgabe von allen Liebhabermusikern dankbar begrüßt werden. Der Musikwissenschafter würde in den beiden Heften gerne auch einen seinen Ansprüchen genügenden Neudruck finden. Die Wiedergabe des alten Titels und das Fehlen quellenkritischer Ergänzungen, etwa in Form eines Revisionsberichtes, lassen in dieser Richtung Zweifel aufkommen. Manche Eindeutschung kann Bedenken erregen. Die Gleichung Mourisque = Mohrentanz liegt nicht so einfach wie es scheinen könnte. Könnte bei ähnlichen Arbeiten in Zukunft nicht auch gleich diesem Bedürfnis Rechnung getragen werden? Und erscheint die Einführung eines neuen Schlüssels wirklich als so wertvoll, daß sie gerechtfertigt ist?

*

Schickhardt, ein liebenswürdiger Kleinmeister des beginnenden 18. Jhrh., gibt nicht eben tiefe, aber gleichwohl ansprechende Musiken. Die Melodien sind flüssig, nicht gerade weit ausgesponnen, der Baß ist verständig, nicht immer nur harmonische Stütze. Die vorliegende Ausgabe setzt den in der Urschrift nicht bezifferten Baß für ein Tasteninstrument aus. Dabei ist der hinzugefügte Anteil der rechten Hand im wesentlichen leicht und locker genug, um die Solostimme nicht zu belasten. Manchmal sind hübsche Gelegenheiten des Basses — sequenzartige Entwicklungen! — nicht ganz ausgenützt, stellenweise ist der Abstand beider Hände recht groß — alles indessen keine Nachteile, die den Gebrauch der Noten beeinträchtigen könnten. Der Herausgeber macht den Versuch, durch Beigabe einer „Füllstimme" die Sonaten auch drei Spielern von entsprechenden Melodieinstrumenten zugänglich zu machen. Dankenswert für den Fall, daß kein Tasteninstrument hinzugezogen werden kann. Übrigens — die Sonaten sind gewiß nicht schwer, für die heute aber im Durchschnitt noch nicht gewandten Blockflötenspieler auch nicht durchweg „leicht".

*

Rueß gibt Transskriptionen von Klaviermusik vorwiegend des 18. Jhrh. für eine Blockflöte und Klavier. Umarbeitung dieser Art läßt sich an älterer Musik verhältnismäßig noch leicht bewerkstelligen; denn noch sind die Bindungen zwischen Komposition und Klangmittel nicht so streng wie nach 1800. Gleichwohl sollten Spieler und Hörer eingedenk bleiben, nicht Urbilder, sondern Umbildungen vor sich haben. Die kleine Blockflöte in c'' als Soloinstrument vorgeschlagen zu sehen, wird zwar die zahlreichen Spieler dieses Instruments erfreuen, den empfindlicheren Hörer aber nicht ganz befriedigen. Die beste Lösung in klanglicher Beziehung ist gewiß die Benutzung der Tenorflöte, die der Herausgeber je auch selbst empfiehlt. Auch der Alt in f' müßte sich in Höhenlagen bewegen, die seine guten Klangeigenschaften nicht immer zur Geltung kommen lassen. Das Heftchen ist indessen sicher eine Bereicherung dieser Literatur, vor allem deswegen, weil die Auswahl der Tonstücke in musikalischer Hinsicht vorbildlich gut getroffen ist.

Karl Gofferje.

Arnold Schering-Festschrift zum sechzigsten Geburtstag. Herausgegeben von Helmuth Osthoff, Walter Serauky und Adam Adrio. Verlag von A. Glas, Berlin W 8, 1937. 274 Seiten.

Der Berliner Ordinarius für Musikwissenschaft, Prof. Dr. Arnold Schering, trat in den drei Jahrzehnten seiner Lehrtätigkeit an den Universitäten Leipzig, Halle und Berlin, ebenso durch seine Persönlichkeit den Nachwuchs seines Faches mitgeformt, wie er durch seine zahlreichen grundlegenden Veröffentlichungen in manchen Punkten geradezu revolutionierend gewirkt hat. Es gibt wenig Gelehrte, deren Lehrmeinungen so heftig diskutiert werden, wie diejenigen Scherings, dem kürzlich noch eine Fachzeitschrift eine Sondernummer in polemischer Absicht widmete. Unabhängig von richtig und falsch kann Schering als einer der bedeutendsten Anreger der Musikwissenschaft bezeichnet werden. In der vorliegenden Festschrift, deren Zustandekommen an der Spitze dem unermüdlichen Einsatz von Dr. Helmuth Osthoff zu verdanken ist, wird man zunächst von einem achtunggebietenden Verzeichnis bis 1936 veröffentlichten Arbeiten Scherings (sorgfältig zusammengestellt von Kurt Taut) überrascht, das 24 Druckseiten umfaßt! Es ist unmöglich, die vielen wertvollen Beiträge im einzelnen zu würdigen. Soviel kann aber gesagt werden, daß die Festschrift über das übliche Maß hinaus Gewicht besitzt. Alfred Lorenz schreibt über „Neue Gedanken zur Klangspaltung und Klangverschmelzung", Georg Schünemann über „Neue Kanons von Beethoven", Denes v. Bartha über „Grundfragen der Musikkultur in Ungarn", Willibald Gurlitt über den „Kursächsischen Hoforgelmacher Gottfried Fritzsche", Josef Müller-Blattau „Über Instrumentalbearbeitungen spätmittelalterlicher Lieder", Walter Serauky „Zu Carl Loewes Biographie und musikalischem Schaffen". Das ist ein kleiner Ausschnitt, der die Reichhaltigkeit des Bandes ahnen läßt. Die Geburtstagsgabe ist des bedeutenden Gelehrten würdig!

Walter Riezler: Beethoven. Atlantis-Verlag, Berlin und Zürich. 1936. 318 Seiten.

Gleichzeitig mit dem für die Formung des Beethovenbildes unserer Zeit grundlegenden Buch Werner Kortes ist eine Darstellung des Meisters von Walter Riezler, einem Musikliebhaber, wie es scheint, einschienen, das als „Frucht einer etwa vierzigjährigen Bemühung um das Problem Beethoven" vorgelegt wird. Es ist zugleich — wie jede neue Beethovenveröffentlichung — ein Protest gegen Scherings „Entschlüsselung" und „Deutung" Beethovens. Das Leben wird in großen Zügen und mit guter Kenntnis der Quellen umrissen. Es kommt Riezler weniger auf Vollständigkeit der Daten als auf die lebendige Zeichnung der Persönlichkeit an. Dreiviertel des Buches sind der Werkbetrachtung gewidmet. Aus allem spricht eine große Ehrfurcht vor dem Werk, und es berührt sympathisch, daß Riezler, ebenso wie Korte, aus der Musik selbst die Gesetze ihres Werdens abzuleiten versucht und Wege zu ihrem Verständnis aufzuzeigen sich bemüht. Wenn er allerdings ernsthaft behauptet, daß wir „die tiefsten Einblicke in die Wesenheit Beethovens" dem Juden Heinrich Schenker verdanken, so äußert sich darin eine in manchem dilettantische Auffassung. Die un sich sehr brauchbaren Beschreibungen der Kompositionen werden durch Hinweise auf Schenker beeinträchtigt. Der Gang durch die Schöpfungen trägt stark kursorischen Charakter, weil auf fast alles irgendwie eingegangen wird. Da müssen sich die Klavierkonzerte mit 1½ Seiten begnügen. Dafür wird die „Neunte" in einem eigenen Kapitel behandelt. Die Spätwerke erfahren verständnisvolle Berücksichtigung. Dem Verfasser sind die Nachteile der notgedrungenen Kürze geläufig. Daher führt er an der eingehenden Analyse des ersten Satzes der „Eroica" vor, wie er sich eine erschöpfende Klärung der musikalischen Tatbestände denkt. Dieser Abschnitt gehört zu den wertvollsten des Buches, weil Riezler mit einem Minimum an Umschreibungen den musikalischen Ablauf erkenntnismäßig entwickelt.

Wilhelm Furtwängler hat ein Vorwort beigesteuert. Darin findet sich von dem Künstler die im Zeichen des Kritikverbots merkwürdig genug berührende Feststellung, „daß die Zahl der auch nur einigermaßen zulänglichen Aufführungen Beethovenscher Werke viel seltener ist, als der heutigen Öffentlichkeit irgend bewußt ist". Die wenigsten Dirigenten erfahren etwas über die etwaige Unzulänglichkeit ihrer Wiedergaben. Auch Furtwängler wendet sich gegen Schering.

Riezlers Monographie ist geeignet, die Achtung vor dem Meister, dem Genie, zu vertiefen, weil alles seine Größe herabwürdigende romantisierende Beiwerk fortgefallen ist. Obwohl da nicht die Weite des Blicks vorhanden ist, die Kortes Darstellung auszeichnet, kann man das Buch als Einführung in Werk und Persönlichkeit empfehlen.

Neues Beethoven-Jahrbuch, begründet und herausgegeben von Adolf Sandberger, 6. Jahrgang. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig, 1935, 220 Seiten, broschiert 6.50 RM.

Bei der Durchsicht des Inhaltsverzeichnisses des verspätet erscheinenden Jahrbuchs bekommt man einen leisen Schrecken. Unter den Mitarbeitern befinden sich der Wiener Jude Otto Erich Deutsch und der in Köln lebende Jude Georg Kinsky, der 1933 als einer der ersten von der dortigen Universität entfernt werden mußte und der zum Schreiben in deutschen Publikationen gar kein Recht hat. In diesem Falle haben sich Herausgeber wie Autor eines Verstoßes gegen die geltenden Gesetze schuldig gemacht. Prof. Adolf Sandberger ist als Herausgeber eines nicht unwichtigen Jahrbuches einfach verpflichtet, auch über diese kulturpolitischen Fragen im Bilde zu sein, wenn nicht das Bild seiner sonst von uns gern bejahten Persönlichkeit getrübt werden soll. Es geht hier nicht nur um sein eigenes Ansehen, sondern auch um das des Neuen Beethoven-Jahrbuches.

Schlimmer ist allerdings, daß wir S. 176 in der von Sandberger verfaßten Bücherschau den emigrierten jüdischen Kommunisten Arthur Schnabel als Beethoveninterpreten angepriesen bekommen im Zusammenhang mit der positiven Besprechung einer bei Hans Dünnebeil erschienen Studie über Schnabel von dem gleichfalls jüdischen Rudolf Kastner, einem der ehemaligen Ullsteinschreiberlinge. Da hört jede Rücksichtnahme auf und Sandberger möge nur von der hier angekündigten „Würdigung" der Beethoven-Ausgaben Schnabels endgültig Abstand nehmen!

Es wird jedem Leser eines Beethoven-Jahrbuches unverständlich sein, was in der Bücherschau die Musikliteratur zu suchen hat, die in keiner Beziehung zu Beethoven steht. So fährt Sandberger in seiner Anpreisung von Juden fort, wenn er Paul Stefan für seine deutsche Bearbeitung von Soureks Dvorakbiographie persönlich herausstreicht. S. 187 beklagt Sandberger das Verschwinden von Leo Blechs Oper „Versiegelt" als betrüblich. Aus seiner jüdischen Abkunft hat Blech nie ein Hehl gemacht. Der Wiener Jude Karl Geiringer wird als „der fleißige Dr. Geiringer-Wien" anerkennend besprochen.

Von einer solchen Anlage eines Beethoven-Jahrbuchs müssen wir betont abrücken. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß einzelne ausgezeichnete Beiträge darin enthalten sind. An der Spitze ist Sandbergers Aufsatz „Zur Einbürgerung der Kunst Josef Haydns in Deutschland" zu nennen, wobei nur wieder unerfindlich ist, weshalb das Buch dann „Beethoven-Jahrbuch" betitelt wird. Wäre dann ein „Jahrbuch zur Musikforschung" nicht vielleicht eine zweckmäßigere Einrichtung? — Neues Material bringt eine Studie von Fritz v. Reinöhl „Zu Beethovens Lehrjahr bei Haydn". Eine wertvolle Quellenarbeit steuert Max Unger bei „Die Beethovenhandschriften der Pariser Konservatoriumsbibliothek". Damit wird der Forschung ein wichtiger Dienst erwiesen.

Da die deutsche Akademie in München und der Verein Beethovenhaus in Bonn die Finanzierung des Jahrbuchs vornehmen, sei im Hinblick auf unsere kritischen Bemerkungen noch registriert, daß laut Copyright die Drucklegung 1936 erfolgt ist.

Willi Reich: Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften. Herbert Reichner Verlag, Wien 1937. 208 Seiten und 70 Notenbeispiele.

Bald nach der Vollendung des 50. Lebensjahres starb Alban Berg im Dezember 1935. Er war zweifellos unter den sogenannten Musikbolschewisten die ausgeprägteste Persönlichkeit und an sich ein lauterer Mensch. Da er aber dem Einfluß Schönbergs erlag, ging er am Juden zugrunde. Vergebens versuchte er, ein System in die jüdische Unlogik, in die zersetzenden Bestrebungen seiner Zeit zu bringen. Wenn nun ein jüdischer Musikschriftsteller eine Monographie über Berg schreibt, dann wissen wir, welche Tendenz daraus spricht. Die Werkbeschreibungen sind zuverlässig, so weit wir es nachprüfen konnten. Die Darstellung versucht im übrigen die endgültig beseitigte jüdische Vorherrschaft auf dem Gebiet der Musik als noch vorhanden zu suggerieren. Eine Auslese von Aufsätzen Alban Bergs beschließt den Band. Für seine kulturpolitische Kennzeichnung genügt ein Zitat aus einem Geburtstagsartikel für Schönberg, der

darin gipfelt, daß durch Schönbergs Werk die Vorherrschaft „der deutschen Musik für die nächsten fünfzig Jahre" gesichert erscheint.
Im übrigen hat Reich nur einige der Werkbeschreibungen selbst verfaßt. In einem Falle ist Berg selbst der Verfasser, in den meisten der Jude Wiesengrund-Adorno. — Aus der Situation unserer Kunst heraus lehnen wir Bergs Schaffen ab. Ob manches davon dennoch künstlerischen Maßstäben standhält, mögen in ruhigeren Zeitläuften spätere Geschlechter untersuchen.

Karl Gerstberger: Kleines Handbuch der Musik. 4. erw. Auflage. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1937. 159 Seiten.

Vor fünf Jahren kam Gerstbergers kleines Handbuch zum erstenmal heraus. Es ist eigentlich ein Miniaturlexikon der Musik, das in begrenzteste Auswahl einzelne Meister, Fachausdrücke, Instrumente, Musikformen und Musikgattungen mehr oder weniger erschöpfend erklärt und darstellt. Gerade die subjektive Note macht die Lektüre so anziehend und für den Musikliebhaber auch wertvoll. Sicher wird aber auch der Musiker dem Büchlein manches Neue entnehmen können und sich über viele glückliche Formulierungen freuen. In seiner Zwischenstellung als Musiklehre und Nachschlagewerk behauptet das Bändchen seinen Platz in dem immer gewaltiger anschwellenden Musikschrifttum. Herbert Gerigk.

Heinz Röttger: Das Formproblem bei Richard Strauß, gezeigt an der Oper „Die Frau ohne Schatten" mit Einschluß von „Guntram" und „Intermezzo". In der Reihe: Neue deutsche Forschungen, Abt. Musikwissenschaft. Verlag Junker & Dünnhaupt, Berlin 1937.

Alfred Lorenz' Lösung des „Formproblems" bei Richard Wagner, bestehen in der Aufdeckung der sich hebenden und senkenden großen, durch die ganzen Werke gehenden Atemzüge musikalischer Architektur, hat in vorliegender Arbeit Schule gemacht. Das Befriedigende der Lorenzschen Untersuchung besteht darin, daß man von dem fortwährenden symphonischen Fluß des Musikdramas, das in bewunderungswürdiger Übereinstimmung mit den dramatischen Vorgängen bleibt, vollständig überzeugt wird; daß man die nach rein musikalischen Gesetzen gestaltete Anlage der Musikdramatik als eines künstlerischen, innerlich geschlossenen Organismus voll und ganz einsieht. Dem Versuch, diese Erkenntnisse auf Werke von Richard Strauß zu übertragen, steht man zunächst skeptisch gegenüber, da in der Vorrede zum „Intermezzo" dieser Auffassung entgegen der Gedanke ausgedrückt wurde, daß das Musikdrama aus Teilen bestehe, die durch ausgedehnte Akkompagnato-Rezitative verbunden seien.
Heinz Röttger weist nun die „dichterisch-musikalische Periode" Wagners im „Guntram", „Intermezzo" und in der „Frau ohne Schatten" nach. Eine philologisch ausgezeichnete Arbeit, die auch den Beifall Richard Strauß' fand. Doch behält man am Schluß der Lektüre Zweifel, ob man hier von „dichterisch-musikalischen Perioden" reden kann, da Wagner als Abschnitte dieser Art solche bezeichnet, die durch eine zugrunde liegende Tonart und eine auf dieser durchweg klaren harmonischen Einheit beruhende großrhythmische Proportion charakterisiert sind. Der von Strauß gedichtete und komponierte „Guntram" ist noch nach eindeutig tonalen Perioden geordnet; die großrhythmische Folgerung in formalen Bindungen untereinander tritt zurück zugunsten der Aneinanderreihung motivischer Flächen. Im „Intermezzo" gewinnt der Dialog strukturbildende Kraft; die Perioden sind überwiegend durch Einheitlichkeit im Takt und Tempo gebildet. In der „Frau ohne Schatten" ist manche Strecke als „Periode" bezeichnet, die, wie Röttger selbst feststellt, „an der Grenze der Möglichkeit einer Periodenbildung überhaupt" liegt. Die Untersuchung der Leitmotivverhältnisse in den drei Opern ist fleißig durchgeführt, wie überhaupt die ganze Arbeit exakt und auf tüchtige Sachkenntnis gegründet ist. In seiner Fülle von Anregungen ist das Buch durchaus lesenswert und für die Methode musikalischer Analyse durchaus zuverlässig.

Gerhard Frommel: Neue Klassik in der Musik, zwei Vorträge. L. C. Wittrich Verlag, Darmstadt 1937.

Zwei kulturphilosophische Untersuchungen, die uns viel, sehr viel sogar zu sagen haben. Ohne Übertreibung darf ich freimütig bekennen, daß mich beide Vorträge mit ihrer tiefdurchdachten und -erlebten Schau der kulturgeschichtlichen Musikübung hingerissen haben. Hier liegt eine Kulturkunde der Musik vor, die in knapper und leichtverständlicher Darstellung ungemein anregend ist auch für den, der, wie in Anbetracht des zweiten Vortrages, nicht zu allem Ja sagen kann. Der erste Vortrag handelt „vom Schicksal der Musik" (1933 gehalten). Er behandelt die Musik in ihren Bindungen an ein verpflichtendes Ethos im klassischen Griechentum und die Gefahren ihrer Loslösung zur modernen „absoluten" Tonkunst ohne alle Bindungen, die im vorigen Jahrhundert zur Spiegelung eines individuell wuchernden Seelentums und Intellektualismus,

zur Selbst- und Weltflucht führte und in der Nachkriegszeit die bange Frage nach dem Schicksal der abstrakten Musik akut werden ließ, die damals schon von Wagner und Nietzsche (übrigens auch von P. Cornelius) geahnt wurde. Er erklärt, daß Musik Gebärerin ist und der Erzeuger ein außermusikalischer Gegenstand, ein dichterischer (Wagner usw.), ein ethischer, ein soziologischer, ein körperlicher, ein zweckmäßiger u. a.; daß ein von allen Bindungen gelöstes reines Formspiel, eine l'art-pour-l'art-Musik, sich immer mehr vom Leben entfernen müsse, so daß schließlich das Leben auf die Art Musik verzichten könne, daß also immer die Frage nach dem Verhältnis von Tonwerk und Tonschöpfer, in allen rassischen, volklich-gemeinschaftlichen Beziehungen, möglich sein müsse. Unsere Zeit begnügt sich nicht mehr mit rein kulturmorphologischen Betrachtungen; sie braucht Kulturkunde, die von einer zentralen Stelle aus — von dem Ethos der Volksgemeinschaft aus — der Musik den Platz zuweist, den sie — dem Menschen, der Gemeinschaft, dem Volke dienend — zu ihrem Heile einzunehmen hat. In ihr muß das Ethos noch nachzittern, eine Musik ohne Charakter, ohne Bindungen, eine „absolute" Musik hat ihr Daseinsrecht zwangsläufig durch eigene Fehlentwicklung verwirkt. Der zweite Vortrag „Neue Klassik in der Musik" (1935 gehalten) knüpft an diese Resultate an. Er enthält vorzügliche Bemerkungen über Stil. Aus dem Chaos der Nachkriegszeit erkennen wir die Folgen der losgelösten Musik. Drei Grundrichtungen der letzten Zeit zeigen stilistische Eigenarten: Die Neuklassik (Strawinsky), der Konstruktivismus (Hindemith) und der Folklorismus (Bartok). Es handelt sich hier um die Feststellung des Vorhandenseins eines Stils, ganz gleich, ob uns diese Stile zusagen oder nicht. Obwohl ich überzeugt bin, daß uns die Gewinnung des monumentalen und heroischen Stils — aus unserer neu zu errichtenden völkischen Musikkultur heraus — schon bald gelingen wird, und daß wir daher auf den Konstruktivismus völlig verzichten können, so sind Gedanken darüber niemals schädlich; und wir danken es dem Verfasser, daß er die Anregungen über Stilfragen in dieser gehaltvollen Broschüre gegeben hat.

Jahrbuch der Volksmusik 1937, herausg. von Erwin Fischer, Geschäftsführer der Fachschaft Volksmusik in der Reichsmusikkammer. Junker & Dünnhaupt Verlag, Berlin-Steglitz.

Der Zweck des Jahrbuches ist, wie der Herausgeber bemerkt, die neuaufgenommenen Liebhaberorchester in den Arbeitsbereich und die Gedankenwelt der Fachschaft Volksmusik einzuführen. Der Leiter der Fachschaft, Dr. Georg Mantze, gibt in dem Aufsatz „Der musikalische Gegenwartsbereich der instrumentalen Volks- und Liebehabermusik" grundlegende Aufschlüsse über Sinn und Ziel der Liebhabermusik; Heinz Brandes behandelt die „Schulung der musikalischen Leiter" und „Musiktagungen und Wertungsspiele"; Siegfried Goslich läßt sich ausführlich über „Musikpflege und Programmgestaltung", Kurt Zimmerreimer über „Presse und Schrifttum" aus. Teil II enthält Ausführungen über das Verhältnis der Liebhaberkapellen zur Reichsmusikkammer, Teil III ihre Organisierung daselbst und Teil IV Anordnungen und Bestimmungen. Die Schwierigkeiten der gegenwärtigen Liebhaber-Musikübung und ihre Behebung durch die Betreuung durch die Reichsmusikkammer werden aus der Lektüre des Jahrbuchs klar; es gibt Aufschluß über alle in der Reichsmusikkammer organisierten Liebhaberkapellen und darf ihnen daher angelegentlichst empfohlen werden.

Bronislaw von Pozniak: Das ABC des Klavierspielers. L. Oehmigke's Verlagsbuchhandlung, Berlin-Breslau 1936.

Die Broschüre befaßt sich vorzugsweise mit der Kultur des Anschlags. Unter Vermeidung aller Gewaltmaßnahmen empfiehlt der erfahrene Pädagoge in theoretischen Ratschlägen und praktischen Hilfsmitteln einen sicheren Weg zur pianistischen Reproduktion, wenigstens was die technische Seite des Klavierspiels betrifft. Sie wendet sich an Klavierpädagogen und solche, die es werden wollen. Eine langjährige Erfahrung setzt den Verfasser instand, allen typischen Hemmungen der Klaviertechnik zu begegnen, und kein Klavierstudierender wird die lehrreiche kleine Schrift ohne Nutzen aus der Hand legen.

Paul Egert.

Walter Abendroth: Deutsche Musik der Zeitwende. Eine kulturphilosophische Persönlichkeitsstudie über Anton Bruckner und Hans Pfitzner. Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg. 1937.

Tiefschürfende, geistesgeschichtliche Studien als Ausgangspunkt der Vergleichung zweier großer Musikerpersönlichkeiten — man wird zugeben, daß der Pfitznerbiograph Walter Abendroth schon durch diese Fundierung seines neuen Buches eine der schönsten Tugenden Hans Pfitzners bewährt: Gründlichkeit. Freilich muß der Vorzug auch erkauft werden mit dem Verzicht auf allseitige Beleuchtung des Themas. In den Betrachtungen — sie sollen nach dem Wunsch des Verfassers zu weiteren Studien anregen — werden als „Zwei

Pole deutscher Geistigkeit" die Gottversunkenheit, welche im Katholizismus äußeren Ausdruck findet, und die dem Protestantismus entsprechende Ichversunkenheit einander gegenübergestellt. Man verfolgt die seltsamen auseinander- und wieder zusammenstrebenden Bahnen einer fraglosen Hingabe an den Glauben und eines unbeschränkt freien Forschungsdranges im Verlauf der deutschen Geschichte. Dabei wird man es vielleicht bedauern, daß die Erkenntnis, wie sehr die beiden verschiedenen inneren Einstellungen einem selig-unseligen Bluterbe entstammen, bei Abendroth zwar hier und da aufblitzt, aber nicht die ihr gebührende gewichtige Formulierung zu Beginn der Abhandlung erhält. Über den Erscheinungsformen des Lebens, des materiellen wie des geistigen, steht doch alles bestimmend die Macht rassisch bedingter Erbanlagen. Diese natürliche Rangordnung müßte klarer zutage treten.

Der auf den kulturhistorischen Untersuchungen aufgebaute Vergleich zwischen Persönlichkeit und Werken Anton Bruckners und Hans Pfitzners, von denen der erste als Vertreter süddeutschkatholischer Wesensart erscheint, der zweite dagegen als norddeutscher Protestant im weitesten Sinn, ist glänzend gelungen. Der Leser wird zwar auch da aufgerufen, den Folgerungen, die sich aus den rassischen und stammesmäßigen Verschiedenheiten der beiden Meister ergeben, noch ernstlicher nachzugehen, doch zeitigen die fesselnden Gegenüberstellungen Abendroths schon wertvolle Ergebnisse. Man schaut zwei großen Künstlern in die Seele, aus klug unterstrichenen charakteristischen Einzelzügen formt sich uns ein überzeugend „ähnliches" Bild ihres Menschentums und — dabei verläßt uns niemals das Staunen über den inneren Reichtum eines Volkes, das zwei so gegensätzliche Naturen hervorbrachte, um von ihnen doch zu dem e i n e n Erlebnis, „zur Wirklichkeitserfahrung dessen, was über und hinter den Bewußtseinsgrenzen liegt", hingeleitet zu werden.

Auf dem Weg zu solch beglückenden Erfahrungen stellt Abendroth dankenswerterweise auch manche Irrtümer richtig, die immer wieder über das Verhältnis der schöpferischen Persönlichkeit zur Gemeinschaft, den Begriff des „Pessimismus", das „Gestalten von Weltanschauung" u. ä., verbreitet werden. Hier bewährt das Buch gerade seine Haupteigenschaft, vielseitige Anregungen auszustreuen, die, fielen sie gleich nicht alle auf fruchtbaren Boden, doch den Leser immer in Atem halten. Am vollkommensten erreicht Abendroth diese Absicht wohl dort, wo er Hans Pfitzner selbst zu Wort kommen läßt mit einem Aufsatz „Über die persönliche Fortdauer nach dem Tode", dessen schöne und weise Verhaltenheit dem großen Ignoramus gegenüber uns den Meister besonders nahebringt. Und das ist schließlich nicht das geringste Verdienst der auf reiche Sachkenntnis und beste Quellen gestützten Schrift: Während sie neues Licht über Anton Bruckner verbreitet, weist sie Hans Pfitzner erfreulich bestimmt den ihm längst gebührenden Platz unter den ganz wenigen Erwählten der deutschen Musik an.

L u d w i g S c h r o t t.

Martin Frey: D a s n e u e S o n a t i n e n b u c h. B. Schott's Söhne, Mainz. 1936.

Der bekannte Klavierpädagoge hat in ungemein lebendiger Weise 55 Sonatinen und Stücke für Klavier herausgegeben und bearbeitet, die in zwei handlichen Bänden vorliegen. „Das Alte bewahren, mit Neuem nicht sparen" stellt Frey als Leitsatz voran. Von den bekannten Sonatinen Beethovens, Mozarts und Haydns, die im Unterricht fest verankert sind, fehlt kaum etwas Wichtiges. Die Reihenfolge wird ungefähr von der technischen Schwierigkeit bestimmt. Mit Recht weist Frey besonders auf die „Frühlingssonatine" von J. Handrock hin, ein frisches Werkchen, sowie auf Theodor Kirchner. Man findet aber auch die Namen Händel, Telemann, Kirnberger, Dussek, Kuhlau, Clementi und sogar eine anmutige Sonatine von Hermann Goetz. Daß auch Gretchaninoff, H. K. Schmid und Reger in die Sammlung aufgenommen worden sind, zeigt bei aller Aufgeschlossenheit des Herausgebers doch auch, mit welcher Vorsicht er bei der Auswahl vorgeht. Für Unterricht und häusliches Musizieren ist das Sonatinenbuch eine Fundgrube. Sympathisch berührt die Mitteilung des Herausgebers im Geleitwort: „Mit Vortragszeichen wurde sparsam umgegangen, da der heutige Musikunterricht den Schüler zum selbständigen Erarbeiten eines Stückes erzieht und ihn nicht mehr durch Überzeichnen beeinträchtigen will."

Herbert Gerigk.

Micheelsen, Hans Friedr.: C h o r a l m u s i k für Orgel, Heft 1/2,
Müller, Kurt: A l t e n g l i s c h e K o n t r a t ä n z e (Lobeda-Spielhefte Reihe c, Heft 8),
beides Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Die Kompositionen Micheelsens sind Zeugnisse einer ursprünglichen musikantischen Begabung, durch und durch Musik, durch und durch Können. Dabei sprechen sie maßvoll die Sprache unserer Zeit, eindringlich, herb, zuweilen von zartester Stimmung, zuweilen von monumentaler Größe. Hier sind uns Werke geschenkt, in denen jeder gute Orgelspieler eine Quelle reiner Freude finden wird. Zudem sind die Stücke technisch nicht übermäßig schwer.

Die Melodien der englischen Kontratänze vierstimmig zu setzen, ist eine Aufgabe, die technisch natürlich lösbar ist, die stilistisch aber sehr große Widerstände zu überwinden aufgibt. Wer diese Weisen in England selbst gehört hat, wie sie von einem Tänzer einstimmig auf kleiner Konzertina oder auf einem Recorder vorgetragen werden, der bejaht die weise Beschränkung auf die Einstimmigkeit ohne Vorbehalt. Der vom Herausgeber vorgelegte Satz ist übrigens für das durchweg sehr rasche Zeitmaß der Tänze zu voll; es müßten notwendig beim Spiel im richtigen Tempo viele Einzelheiten verloren gehen. Der wesentlichste Einwand aber ist, daß diese Melodien ihrem innersten Wesen nach der modernen Tonalität viel ferner und der Pentatonik viel näher stehen als es zunächst erscheint. Das müßte die Bearbeitung herausarbeiten, statt unterdrücken. Lehrreich sind ähnliche, ebenfalls nicht geglückte Versuche Beethovens und Haydns an ähnlichen englischen Volksweisen.

Karl Gofferje.

* Das Musikleben der Gegenwart *

Von der Zoppoter Waldoper.

Auf der Zoppoter Naturbühne wurden in diesem Sommer als Festopern Wagners beide Dramen um den Gral gegeben. Während die naturverbundene Welt des „Parsifal" sich der Waldlandschaft ungezwungen einfügte, und nur der Gralstempel Schwierigkeiten bereitete, die immerhin eine wirkungsvolle Lösung fanden, widersetzte sich der ganz der Sphäre des Theaters verhaftete „Lohengrin" eher einer solchen Verpflanzung, wenn auch der Nachtakt im Freien einen Zuwachs an Stimmungswerten erfuhr. Diesem Werke kamen besonders die gewaltigen Ausmaße der Bühne zustatten, die Hermann Merz mit großem Geschick zur Entfaltung theatralischen Prunkes zu nutzen wußte, wobei ihm ein Chor von fünfhundert Menschen zur Verfügung stand.

Abgesehen von der im Freien nie ganz zu vermeidenden Verschiebung des akustischen Verhältnisses zwischen Vokalem und Orchestralem stand die musikalische Verwirklichung der beiden Werke auf Festspielhöhe. Besonders glücklich war die Besetzung des von Robert Heger geleiteten „Lohengrin": die durch Liebreiz und gesangliche Kultur bezaubernde Elsa der Tiana Lemnitz (mit der die hochbegabte Hertha Faust alternierte), der Schwanenritter Eyvind Laholms mit seiner aller Fährnisse spottenden tenoralen Leuchtkraft, die großartig-dämonische Ortrud Inger Karéns und Max Roths leidenschaftlicher Telramund, schließlich ein König von überwältigender Majestät — Sven Nilsson. — Dieser lieh auch dem Gurnemanz den edlen Wohllaut seines Basses, während die Gestalt des Parsifal, zumal des Gereiften, durch Pistor eine höchst eindringliche Verwirklichung erfuhr. Unübertrefflich war die Darstellung der Kundry durch die Karén. Den Amfortas sang Walter Großmann maßvoll im Ausdruck. Am Pult waltete hier Karl Tutein mit ruhiger Überlegenheit.

In einem der beiden von Pfitzner dirigierten Festkonzerte im Walde hinterließen Lieder von ihm und Bruchstücke aus seinen Opern in der Wiedergabe durch die erlesenen Kräfte der Waldoper starke Eindrücke.

Die Vorstellungen, von denen manch eine durch das Wetter bedroht war, aber nur eine ihm zum Opfer fiel, hatten allabendlich einen Massenbesuch aufzuweisen, an dem auch die deutschen Nachbarstädte beteiligt waren.

Heinz Heß.

Oper

Freiburg i. B. Zum ersten Male in der Geschichte des Freiburger Theaters hat sich in der vergangenen Spielzeit das Zahlenverhältnis der Oper zum Schauspiel ganz eindeutig zugunsten der Schauspielaufführungen verschoben (326 gegen 140 Opern- und 66 Operettenaufführungen). Damit hatten Oper und Operette durch die Initiative des zum 1. Januar 1936 aus Dresden berufenen neuen Intendanten Dr. Wolfgang Nufer die Führung auch im Aufgreifen von Ur- und Erstaufführungen an das Schauspiel abgegeben, das sich vor allem durch das neuerbaute Kammerspielhaus eine neue sichere Grundlage weit über die Kreise jener theaterliebenden Bürgerschaft hinaus geschaffen hat, die einst das Theater trugen, als es ganz ohne Beihilfe selbst von fürstlicher Seite blieb. Wenn nun auch Oper und Operette im ersten Jahre dieses neuen Kurses die Aufgabe hatten, die bisherigen Theaterfreunde bei der Stange zu halten, bis der neue Kurs die Stadt und ihren Bannkreis geworben hatte, und nebenher auch ganz besonders den ausländischen Gästen der

Schwarzwaldhauptstadt dienen mußten, hat doch selbst auch die Oper durch diesen neuen Kurs für sich gewonnen, nachdem auch sie im neuen Kammerspielhaus eine Stätte fand, an der sich wieder jenes innige Verhältnis von Bühne und Zuschauer entwickeln konnte, auf dem die überkommene Freiburger Theaterkultur ruhte. Rossinis „Barbier" wurde sogar das stilistisch bestdurchformte Stück dieser Kammerbühne (Spielleitung: Matuszewsky) und bewies mit 14 Aufführungen, wie lebendig die alte Spieloper wieder durch eine solche stilbewußte Kammerbühne werden kann.

Das Große Haus brachte als einzige Neuaufnahme Reutters „Dr. Faust" und berücksichtigte mit 24 der bekannten Spielplanopern einen gesunden Durchschnittsgeschmack. Die Leistungen gestalteten sich unter der Führung von Generalmusikdirektor Franz Konwitschny namentlich mit dem gewohnten „Ring"-Abschluß als die besten, die eine Provinzbühne geben kann. Es ergab sich durch die Verwendung mehrerer noch wenig erfahrener erster Kräfte lediglich der Nachteil, daß manche wirkungssicheren Opern („Barbier von Bagdad", „Rosenkavalier" u. a.) wegen des „Ringes" oder anderer festlicher Anlässe nur ein- oder zweimal aufgeführt werden konnten, um diese Kräfte nicht zu überspannen, womit aber für die ganze Bühne doch ein starker Kräfteverschleiß verbunden war. Oper und Operette werden nun in der nächsten Spielzeit mit einem mehr gefestigten Ensemble und erfolgsicheren, gediegenen Werken eine Grundlage für neue Wagnisse auch in der Oper schaffen.

Die Tanzgruppe der Städtischen Bühnen setzte sich für E. L. Wittmers „Totentanz" (Uraufführung) ein, der die Bestrebungen von Wittmers „Kantate vom Husaren und dem Tod" fortsetzt.

Edmund Huber.

Hannover: Die vergangene Spielzeit unseres Opernhauses endete mit einer äußerst lebhaften Beteiligung an der großen Festwoche, die anläßlich der Wiedereröffnung der Herrenhäuser Gärten zu einem auch im Reich vielbeachteten Ereignis wurde. Auf der mehr als zweihundertfünfzigjährigen Freilichtbühne der nunmehr in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzten prachtvollen Gärten spielte das Ensemble unseres Opernhauses das liebenswürdige musikalische Schäferspiel Josef Weigls „Nachtigall und Rabe" in einer reizvollen Einstudierung, der sich Ballettaufführungen unserer Tanzgruppe anschlossen. Die Festaufführungen im Theaterbau selbst sahen eine für unsere Verhältnisse ungewöhnlich große Zahl von Gästen und künstlerisch ungemein hochstehenden Vorstellungen. Hermann Abendroth als musikalischer Leiter einer einzigartigen Aufführung des „Fidelio" mit Viorica Ursuleac in der Titelrolle und den bewährten Kräften unseres solistischen Ensembles hatte einen triumphalen Erfolg. Den neueinstudierten „Tannhäuser" (mit Bühnenbildern von Adolf Mahnke-Dresden) dirigierte Clemens Krauß, der ungemein gefeiert wurde und die Aufführung dank überragender Einzelleistungen (Reiner Minten in der Titelrolle, Hilde Singenstreu als Elisabeth und dem Wolfram von Paul Wiesendanger) zu ausgezeichneter Wirkung brachte. Erna Berger als Violetta in „Traviata", Ludwig Weber als Barbier von Bagdad ergänzten die Ereignisse der Festwoche.

An erfolgreichen Neueinstudierungen ist in erster Linie Wolf-Ferraris „Campiello" zu erwähnen, der es mit einer vorzüglichen Besetzung und der musikalischen Leitung von Prof. Krasselt zu 12 Aufführungen bringen konnte. „Waffenschmied" und Graeners „Schirin und Gertraude" erfreuten sich als erfolgreiche Neueinstudierungen besonders lebhafter Anerkennung.

August Uerz.

München: Mit dem 1. Januar dieses Jahres, dem Amtsantritt des neuen Operndirektors Prof. Clemens Krauß, hat für die Bayrische Staatsoper eine neue Ära begonnen. Ein ausgedehntes Intermezzo ohne Generalmusikdirektor, das allerdings Generalintendant Oskar Walleck mit starkem Willen und zahlreichen künstlerischen Erfolgen überbrückte, war abgeschlossen. Krauß verlangsamte das Tempo der Neueinstudierungen, nahm gründlich Fühlung mit dem Orchester und den Gesangskräften und versprach für jeden Monat eine szenische und musikalische Erneuerung. Er hat Wort gehalten. Auch mit dem Grundsatz weitgehenden Künstleraustausches, denn noch nie drängten sich die Gastspiele aus anderen Großstädten des Reiches und dem benachbarten Österreich derart.

Nach einer Vorstellung der „Walküre" anfangs Januar, mit der sich Clemens Krauß gleichsam selbst vorstellte, folgte noch in demselben Monat eine geradezu sensationell wirkende Neuinszenierung von Verdis „Aida", für die als Oberspielleiter Rudolf Hartmann und als Bühnenbildner Ludwig Sievert (Frankfurt a. M.) verantwortlich zeichneten. Etwa in Monatsabständen folgten „Der Rosenkavalier", prunkvoll-gediegen ausgestattet nach dem letzten Entwurf Alfred Rollers, und Werner Egks vielerorts erfolgreiche Oper „Die Zaubergeige" als Erstaufführung, freilich wohl wegen ihrer Mischung von echter Volkstümlichkeit und instrumental-kompositorischem Raffinement beim Münchener Publikum zwiespältige Gefühle hinterlas-

send. Ein Versuch, Wolf-Ferraris gehaltvollen „Sly" wieder in den Spielplan einzubauen, scheiterte nach zwei Vorstellungen, man muß schon sagen, unbegreiflicherweise. Mozarts „Cosi fan tutte", bisher eine klassische und weltberühmte Glanzleistung im Rokokoschmuckkasten des Residenztheaters, unternahm man, gleichfalls nach Entwürfen Ludwig Sieverts, einer geistreichen, parodistischen, die Commedia dell'arte streifenden Posse anzunähern, nicht gerade überzeugend. Ferner wurden noch „Salome" (Bühnenbild von Ludwig Sievert) und der „Fliegende Holländer" (Dekorationen von Rochus Gliese) vollkommen neugestaltet.

Inzwischen kündigten sich zwei Ereignisse an: das dreitägige Gastspiel der „Mailänder Scala", das der Initiative des Generalintendanten Oskar Walleck zu verdanken war, und der „Tag der deutschen Kunst". Über das erste, das mit Verdis „Requiem" und „Aida", Puccinis „Bohème" in jeder Beziehung einen glänzenden Verlauf nahm, braucht man deshalb keine Worte zu verlieren, weil ja die Mailänder alsbald mit derselben Spielfolge in Berlin ähnliche Triumphe feierten. Mit größter Begeisterung wurde in Anwesenheit des Führers die auf seine Anordnung für den „Tag der deutschen Kunst" durchgeführte Neuinszenierung von „Tristan und Isolde" aufgenommen. Clemens Krauß, Oskar Walleck und Reichsbühnenbildner Benno von Arent hatten zusammengewirkt, um der Vorstellung die der Feier und dem Werk gebührende Weihe zu geben. Weitere festliche Aufführungen brachten „Don Giovanni" im Residenztheater, „Aida" und „Rosenkavalier" im Nationaltheater. Zehn große Konzerte im Freien mit berühmten Orchestern und Dirigenten erhöhten noch, abgesehen von zahlreichen anderen knüstlerischen Veranstaltungen, den Glanz jener Tage.

Eine ganz kurze Pause trat von den sommerlichen Opernfestspielen der Hauptstadt der Bewegung ein. Von „Ferien" konnte eigentlich keine Rede sein. Sie wurden auf den September verlegt. Was im ersten Halbjahr an Arbeit und im besonderen an Umgestaltung geleistet worden ist, grenzt an Rekord, trotz der Gleichmäßigkeit und scheinbaren Ruhe des Vorgehens. Hierzu gehört auch die Eingliederung von „Dauergästen" mit weitbekannten Namen wie Viorica Ursuleac, Gertrud Rünger, Margarete Teschemacher, Adele Kern, Torsten Ralf, Alexander Svéd, Herbert Alsen und Hans Hotter. Alle zu nennen, würde in diesem Rahmen zu weit führen. Über die Festspiele, die sich nun in der sechsten Woche ihrem Ende zuneigen, wird demnächst zu berichten sein. Heinrich Stahl.

Konzert

Berlin: Ein stilistisch gut zusammengestelltes Programm bot der Kantor und Organist Hermann Schelling in der Eosander-Kapelle auf der Arp-Schnitger-Orgel. Der nordischen Klangwelt Vincent Lübecks stellte er die Farbigkeit des süddeutschen Orgelvertreters des Barocks Johann Pachebel in leuchtender Registrierung gegenüber. In einem geistlichen Konzert von Samuel Ebart und einer Solokantate von Dietrich Buxtehude sang Margarete von Winterfeld die Sopranpartie.

In einem weiteren Konzert in der Eosanderkapelle im Schloß Charlottenburg saß Prof. Michael Schneider aus Köln an der Orgel. Er vermittelte Werke italienischer, niederländischer und norddeutscher Orgelmeister klar im Aufbau und mit stilsicherer Registrierung.

In einer Orgelfeierstunde spielte Prof. Friedrich Högner, der vor kurzer Zeit seinen Leipziger Wirkungskreis mit dem von München vertauschte. Als echter Vertreter der deutschen Orgelbewegung gehört er zur hohen Schule der Kontrapunktik, wie sie von den Altmeistern der Orgel des 17. und 18. Jahrhunderts ins Leben gerufen worden ist. Das Programm wurde eingeleitet mit einem Werk von Samuel Scheidt, ging dann zu Vincent Lübeck über und brachte im Anschluß zwei Fantasien und ein Choralvorspiel von Johann Pachebel. Eine besondere Delikatesse bildeten die selten gehörten Orgeltrios von Joh. Ludwig Krebs und Gottfried August Homilius.

Der Dresdner Domkantor Hans Heintze führte mit seinem Orgelkonzert in der Eosanderkapelle in die kristallklare Klangwelt des süd- und norddeutschen Orgelbarock. Heintze verfügt über eine ungemein feine Einfühlungsgabe in diese Jahrhunderte ferne Musik.

Im Marmorpalais zu Potsdam veranstaltete das Deutsche Musikinstitut für Ausländer Berlin ein Nachmittagskonzert, das von den beiden hervorragenden Künstlern Prof. Edwin Fischer und Prof. Lohmann getragen wurde. Es war ein Nachmittag unvergeßlichen Musizierens. Wie Edwin Fischer die Toccata in D-Dur für Clavicembalo von Joh. Seb. Bach gestaltete, war reifste pianistische Kunst. In die edelsten Bezirke deutschen Gefühlslebens führte Paul Lohmann mit seinem Vortrag von Schuberts „Winterreise".

Nicht jeder virtuose Beherrscher eines Instruments ist zugleich auch ein hervorragender Pädagoge. Die totale Musikernatur Edwin Fischers vereinigt in selten glücklicher Weise beide Eigenschaften. In einer Musikstunde seiner Klavierklasse des Deutschen Musikinstituts für Ausländer im Marmorpalais zu Potsdam konnte man die Früchte

seiner musikerzieherischen Arbeit an einem wertvoll geschulten Material feststellen. Daß Edwin Fischer in seinen Schülern erst die geistige Empfängnis weckt, daß er sie erst innerlich warm werden läßt, ehe sie Musik nachschöpferisch gestalten, das offenbart sich in der Art, wie seine Zöglinge die zu interpretierenden Werke darstellen. Der Erfolg zeigt sich in der technischen Meisterung des Stoffes, der, was wesentlich ist, von Kräten der Seele und des Gemütes durchglüht wird. Was zu Gehör kam, war nicht augenblicksgeborene Genialität, sondern in strenger geistiger Zucht gewachsene Musikalität. Deshalb sind in allen Fällen die Bezirke der Poesie des Klavierspiels erreicht und dargestellt worden, Ideen und Formgehalte gleichermaßen erfaßt. So ist das lebendige Beispiel auf dem Weg der Unterweisung fruchtbringend dem willigen Schüler übermittelt worden. Reich an Wissen und Können verlassen nun die Schüler den Lehrmeister, um in den Ländern ihrer Heimat das Wesen deutscher Musik zu verbreiten. Daß sie es in einer künstlerischen Hochform können, mag dem Meister eine innere Genugtuung und ideeller Lohn für seine Arbeit sein.

Zu einem neuen Ruhmesblatt in der jetzt 95jährigen Geschichte des Vereins gestaltete sich das große Chorkonzert des Wiener Männergesangvereins im großen, blumengeschmückten Saal der Staatlichen Hochschule für Musik. Die Vortragsfolge kann als vorbildich angesprochen werden. Sie wurde eröffnet mit drei Chören von Franz Schubert, in dessen klangseeligem Werk „Nachthelle" das Vereinsmitglied Joseph Maschkan seine lyrisch-zarten Stimmittel mit Erfolg einsetzte. Zum unvergeßlichen Klangerlebnis wurde der Vortrag von Anton Bruckners Männerchor „Um Mitternacht". Das Vereinsmitglied Karl Pils errang sich stürmischen Beifall mit dem von ihm komponierten „Deutschen Lied". Franz Burkhardts Choral „Nächtliche Regung" gab den Wiener Sängern Gelegenheit, imponierende Klangfülle und kultiviertes Pianissimo zu entfalten. Die Solosopranpartie hatte Lilly Claus übernommen. Eine anspruchsvolle Aufgabe hatte sich der Wiener MGV. mit der Wiedergabe von Richard Roßweins Chorlied „Wie hat das Lied der Lerchen" gestellt. Durch weichen, gerundeten Vortrag und edle Satzkunst imponierte Rudolf Pehm mit seinem „Pan". Die erfreuliche Tatsache, daß Vereinsmitglieder nicht nur als aktive Sänger, sondern auch als Bearbeiter und Komponisten von Chören in Erscheinung treten, zeigt, wie fest verwurzelt die Musikpflege in dieser Gemeinschaft ist. Hier wird ein gewisses Meistersingertum lebendig, nicht etwa in der Art der Kunstausübung als solcher, sondern in der Zielsetzung der Kunstpflege. Einen vorzüglichen Eindruck hinterließen nach den anspruchsvollen Kunstchören die Tiroler, Kärntner und Niederösterreichischen Volkslieder. Den krönenden Abschluß des Abends bildete der 1867 komponierte und dem Wiener MGV. gewidmete „Walzer an der schönen blauen Donau". Der Abend, der unter der Leitung von Prof. Ferdinand Großmann stand, endete mit stürmischem Jubel und heller Begeisterung für die österreichischen Gesangsbrüder.

Mit einer verschwenderischen Fülle von künstlerischen Darbietungen hat die Hauptstadt anläßlich ihres siebenhundertjährigen Jubiläums Gäste und Einheimische bedacht. In der ältesten Kirche Berlins, in der Klosterkirche, hatte der Domorganist Prof. Fritz Heitmann eine ansehnliche Kunstgemeinde angezogen. Die Vortragsfolge brachte den dritten Teil der Klavierübung von Joh. Seb. Bach, die dieser im Jahre 1739 veröffentlicht hat. In dieser Orgelmesse sind die Katechismuslieder als Orgelchoräle abgewandelt. Das Ganze ist eingerahmt durch Präludium und die Tripelfuge in Es-Dur. Heitmann erwies sich auch diesmal wieder als der überlegene und virtuose Gestalter, als der stilsicher Auslegende. Mit bewundernswertem Sinn für die klangliche Farbigkeit wußte er die Darbietung auf der Schleifladen-Orgel zu registrieren.

Die dumpfe, rhythmische, ineinanderwogende Melodramatik eines Kirchenglockengeläutes hat dem Süden als stilisierten Ausdruck von Tönen genügt, während der Norden diese Klänge in der Präzision des Glockenspiels auffing. Das Verdienst, Glocken zum Ausdrucksmittel eines sinnvollen Musikgeschehens gemacht zu haben, gebührt den Niederländern. Für diese Glockenspiele, die bald auch in Norddeutschland Eingang gefunden haben, bildete sich, soweit nicht Choräle oder Volkslieder gespielt wurden, alsbald eine eigene Literatur heraus. Sie ist in der Hauptsache meist nur handschriftlich überliefert worden. Was die nach Hnuderten zählenden Hörer vor der Parochialkirche vernahmen, war zum großen Teil den handgeschriebenen Notenbüchlein entnommen, die im Archiv dieser Kirche aufbewahrt werden. Von dem auf dem Stadtfriedhof begrabenen Niederländer Carsseboom, der an der Erstellung dieses Glockenspiels wesentlichen Anteil hat, hörten wir den 92. Psalm. Von den übrigen Glockenmeistern, die an der Parochialkirche tätig gewesen waren, seien noch Seelig und Kaufmann genannt. Aus dem Liedschatz von Joh. Crüger, der von 1622 ab 40 Jahre lang gas Amt eines Organisten an St. Nicolai verwaltete, erklangen vier seiner schönsten Lieder. Zuvor hörte man Lieder um Friedrich den Großen. Eine Liedgruppe war jenen innigen volksliedhaften Gebilden, wie sie die zweite Berliner Liedschule geschaffen hat, vorbehalten. Die letzte Liedgruppe

war die um Horst Wessel. Er hat damals seinen heroischen Kampf um Berlin in der Jüdenstraße aufgenommen und liebte das Glockenspiel der Parochialkirche. Bei der Einweihung der Gedenktafel in der Jüdenstraße erklang auf den Wunsch seiner Mutter das Glockenspiel. Sein Lied tönte auch an diesem Abend aus dem ehernen Mund der Glocken. So zog an den Hörern ein Stück Altberliner Geschichte in Tönen vorüber, angefangen vom Tag der Erstellung dieses Glockenspiels bis in unsere Tage in einer Form, die der 700-Jahrfeier der Stadt Berlin würdig ist.

Rudolf Sonner.

Bayreuth: Es ist schöne Bayreuther Tradition, an dem festspielfreien Abend von der „Götterdämmerung" ein Wohltätigkeitskonzert unter Winifred Wagners Protektorat zum Besten der Künstler-Altershilfe einzuschieben. In früheren Jahren fand dieses Konzert stets im alten Opernhaus statt. Heuer gab die neue Ludwig-Siebert-Halle, einer der schönsten Konzertsäle Deutschlands, den repräsentativen Rahmen. Welche schwingende Resonanz der holzgetäfelte Saal besitzt, wurde in der Aufführung von Schuberts „Forellen-Quintett" so recht deutlich. Unter Michael Raucheisens Führung, dessen federnder Anschlag die ganze Musizierseligkeit des Klavierparts aufblühen ließ, vereinigten sich Edgar Wollgandt, der Konzertmeister des Leipziger Gewandhauses, Karl Herrmann (Viola), der Cellist Tibor de Machula von den Berliner Philharmonikern und der Dresdener Kontrabassist Alwin Starke zu einem wohlabgestimmten Zusammenspiel. Josef von Manowarda erwies mit dem Vortrag von drei Löwe-Balladen seine reife Gestaltungskraft. Margarete Klose sang mit neckischem Pathos Hans Pfitzners „Sonst". Ihren eigentlichen Stimmcharakter konnte sie in ernsten Gesängen von Max von Schillings noch wirkungsvoller entfalten. Daß Maria Müller auch als Liedgestalterin Format besitzt, offenbarte sie in Stücken von Reger und Strauß, dessen erfolgreichen „Schlager" auch von Marcel Wittrisch mit effektvollen Akzenten gesungen wurden. Fritz Soot frischte mit dem von Max von Schillings als Melodram vertonten „Eleusischen Fest" von Schiller Erinnerungen an längst verblichen geglaubte Schullektüre auf. Zur Einleitung des Konzerts sang die Münchener Konzertsängerin Alice Franck nach einem Vorspruch Ida Wüsts einige Brahm-Lieder. Allen Sängern war Michael Raucheisen der stets gewandte und überlegene Begleiter. Dabei gab es unter den Zugaben noch wenig bekannte Köstlichkeiten, so Karl Löwes „Hinkende Jamben", die Josef von Manowarda sehr lustig pointierte. Friedrich W. Herzog.

Freiburg i. B. Das Freiburger Konzertleben kreist heute nur mehr äußerlich um die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters, die wohl auch nach der Verpflichtung von Generalmusikdirektor Franz Konwitschny nach Frankfurt a. M. (1938) in dessen Händen bleiben werden. Diese stets mit auswärtigen Solisten durchgeführten Konzerte wurden im abgeschlossenen Jahre besonders wertvoll durch ihren Dienst an Bruckner, wagten aber nur zweimal Uraufführungen für Julius Weismann und den Münchener HJ.-Führer Cesar Bresgen, dessen Choralsinfonie zeigte, daß der Impressionismus immer noch ein Problem für die musikschöpferische Jugend darstellt. Im Rahmen der Tagung des gesamten alemannischen Kulturkreises (Oktober 1936) setzte sich Konwitschny erneut auch für Schoeck, der ja in Freiburg den Erwin-von-Steinbach-Preis für die beste Kunstleistung im alemannischen Volksraum erhielt, ferner für Weismann, E. L. Wittmer (Alemannische Sinfonietta in der typisch Wittmerschen Suitenform) und Franz Philipp ein.

Ein besonderer Erfolg der Stadt und ihres Orchesters wurde die dritte Musikfestwoche diesmal für Johannes Brahms, die sogar mit einem kleinen finanziellen Überschuß abschloß. Sie wurde durch einen großen Aufwand an Solisten eine Folge von Höhepunkten.

Außerhalb dieser festlichen Folgen aber ist das Musizieren der kleinen Gruppen der Musiklehrer und aus dem Kreise des Collegium Musicum der Universität und selbst der alten Troemerschen Kammerkonzerte, die einst mehr auf Solisten ausgingen, viel intensiver und kulturvoller geworden und findet immer mehr Freunde namentlich für die alte Musik. Der Freiburger Sender unterstützte diese typischen Freiburger Kammermusikleistungen mehrfach. Eine besondere Anziehungskraft übten aufs neue die Serenaden zweier Kammermusikvereinigungen im alten Rathaushof auch auf die Freiburger Gäste (Engländer vor allem) aus. Einen Beweis für den Erfolg der beharrlichen Weiterführung einer neugeschaffenen Tradition auch über Flauten hinweg brachten die Orgelkonzerte im Augustinermuseum, im neuen herrlichen Kuppelsaal der Universität und im Freiburger Münster (hier auch Einsatz für Lebende namentlich durch Ernst Kaller).

Die NS.-Kulturgemeinde pflegte zum ersten Aufbau ihres Konzertringes zunächst mehr das vernachlässigte Zwischenreich der Musik und brachte es trotz schwerer Arbeit fertig, immer mehr musikverständige Volksgenossen zu sich zu bringen. Den entscheidenden Schritt zu einer wirklichen Neubegründung unserer Musikkultur im Volke machte

aber die Hitler-Jugend des Standorts, die jetzt nach Aufhebung des Musikseminars mit städtischer Unterstützung den Instrumentalunterricht auf breiteste Grundlage stellt, d. h. Musik der gesamten musikbegabten Jugend zugänglich macht und mit einem echten Musikantentum auch wieder ein neues Schöpfertum weckt.

Edmund Huber.

Hannover: Unser Opernhausorchester konnte bereits im Vorjahr sein dreihundertjähriges Bestehen feiern. Aus Anlaß der Festwoche zur Wiedereröffnung der Herrenhäuser Gärten wurde jedoch die eigentliche Jubiläumsfeier auf den Schluß der vergangenen Spielzeit verlegt. Im Rahmen dieser Festwoche, die sich einer allgemein starken Beachtung auch im Reiche erfreute, war dem Orchester und seiner ruhmvollen Vergangenheit ein Sonderkonzert eingeräumt, in dem sich das ehemalige Mitglied unseres Opernhauses, Kammersängerin Tiana Lemnitz, mit ihm zu einem erlesenen künstlerischen Ereignis verband. Oberbürgermeister Dr. Menge und Prof. Dr. Stein-Berlin als Vertreter der Reichsmusikkammer ehrten das Orchester durch eine Würdigung seiner Verdienste. Die Stadtverwaltung übergab der Öffentlichkeit eine von Prof. Dr. Werner-Hannover verfaßte Festschrift als wissenschaftlich fundierten Beitrag zur Geschichte und Bedeutung des hannöverschen Orchesters. Mit Werken von Händel, Brahms und Mozart führte Prof. Krasselt das Opernhausorchester an diesem Abend zu einem ausgezeichneten Erfolg. — Aus der Reihe der größeren Konzertveranstaltungen in der letzten Zeit ist ein Abend des NS.-Reichs-Symphonieorchesters besonders zu erwähnen. Das von Erich Kloß dirigierte Orchester bot in einem vielseitigen Programm einen überzeugenden Beweis, zu welchem hohen Grad von Vollkommenheit es bereits gelangt ist. Die herzliche Aufnahme wird die Gäste sicher veranlassen, bald wiederzukommen.

August Uerz.

* Musiker-Anekdoten *

Anekdoten um Umberto Giordano und Verdi.

Zum 70. Geburtstag des Komponisten Giordano am 27. August 1937.

Giordano war noch Studierender am Konservatorium von Neapel, da entschloß er sich einst, einer Aufführung des Schauspiels „Fedora" von Sardou beizuwohnen. Die Darstellung des berühmten Dramas packte ihn sehr. In die Musikschule zurückgekehrt, träumte er die ganze Nacht von der leidenschaftlichen Heldin. Kaum war er am nächsten Tage wach, so setzte er sich ans Klavier, um zu präludieren, indem er sich an den Höhepunkten jenes Werkes inspirierte, das ihn so stark beeindruckt hatte. — „Welcher Stoff für ein Operndrama!" dachte bei sich der angehende Komponist. Er war damals 18 Jahre alt, in dem Alter, wo wir glauben, die Welt gehöre uns. Ohne Säumen ersuchte Giordano den Bühnendichter Sardou um die Berechtigung, „Fedora" vertonen zu dürfen. Die Antwort war für den jungen Mann eine kalte Dusche. Sardou fragte, welche Opern Giordano bereits komponiert habe. Notgedrungen mußte er erwidern „Keine!" — Sardou lehnte zwar nicht glattweg ab, sondern vertröstete Giordano auf später: „Eh bien! on verra plus tard!" (= „Nun wohl! Wir wollen später 'mal sehen!") —

Die Idee „Madame Sans-Gêne" in eine Oper umzugestalten, wurde dem Tonschöpfer Giordano von Giuseppe Verdi im Januar 1901 eingegeben, kurz vor dem Tode des Altmeisters. Bekanntlich starb Verdi in Mailand nach einwöchigem Krankenlager am 27. Januar 1901 in einem Zimmer des „Grand Hotel Milan". — Eines Tages trafen sich die beiden Musiker. Verdi fragte den jungen Kollegen Giordano, wie von einer Vorahnung ergriffen: „Warum machen Sie nicht ‚Madame Sans-Gêne'?" — „Meister, und Napoleon?" bemerkte Giordano. Und Verdi versetzte mit jener unmittelbaren Erkenntnis, die dem Genius eigen ist: „Ich meine nicht einen Napoleon, der an die Rampe käme, um mit der Hand auf der Brust eine Romanze zu singen. Aber ein Napoleon, ‚mit dem dramatischen Rezitativ' behandelt, kann sehr gut auch in einer Oper vorkommen!" —

Der Tonschöpfer Umberto Giordano war nicht nur ein ergebener Schüler, sondern auch ein vertrauter Freund von Giuseppe Verdi, von dem er viel Wissenswertes zu erzählen weiß.

Einmal hat Umberto Giordano den über achtzigjährigen Verdi, den man wegen seiner rauhen Manieren als Bären zu bezeichnen pflegte, ganz im Gegenteil auf frischer Tat ertappt, wie er einer Dame den Hof machte. Eine ungewöhnliche Dame. Eine Marquise, nein, eine deutsche Herzogin, die

in demselben Mailänder Hotel wohnte, das den Gewohnheiten des Altmeisters teuer war. Giordano kannte die Dame, jenes wunderbare Geschöpf, eine wahre Schönheit aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, blühend und eingeschnürt, wie man sie jetzt gern auf der Filmleinwand sieht. Eines Abends sagte diese stattliche Dame zu Umberto Giordano in aller Vertraulichkeit: „Wissen Sie, daß Verdi mir den Hof macht? — Alle Vormittage gegen sechs oder sechseinhalb fängt er an, den Flur auf und ab zu spazieren vor meiner Tür, die ich ein wenig geöffnet lasse. Und er späht nach mir. Kommen Sie morgen sehen!" — Es war so, wie die schöne deutsche Frau gesagt hatte: Giordano konnte sich davon überzeugen, indem er ungesehen den kleinen harmlosen Spaziergang und den noch harmloseren forschenden, flüchtigen Blick des Meisters beobachtete, als Verdi vor der Tür, die ein wenig offen stand, auf und ab ging. —

Im „Hotel Milan" zu Mailand verbrachte der achtzigjährige Meister Verdi seine letzten Lebenstage. Interessant ist für die Musikwelt die Frage, ob Verdi in der letzten Zeit Klavier spielte. Giordano weiß diese letzte Frage zu beantworten. Ja, Verdi spielte, aber keiner sollte es wissen: von keinem wollte er sich hören, noch sehen lassen. Selbst Giordani sollte es nicht wissen. — Umberto Giordano erfuhr es aber durch ein Zimmermädchen, das Geheimnis: Verdi saß bis einige Tage vor dem Tode am Klavier und — suchte. — Suchte? — Wer weiß, vielleicht nicht. Aber seine großen wunderbaren Hände glitten über die Tasten. Eine Liebkosung, ein langes, zartes, liebevolles Streicheln. Akkorde und nichts mehr, gruppenartig, wie Pinselstriche. Dann plötzlich unversehens zwei, drei heftige Akkorde niedergehämmert wie durch einen Nervenausbruch, eine Art Wutanfall, ein Zornausbruch, eine starke Erbitterung. Dann wieder nach dem leichten Weitergleiten das Streicheln. Suchte Verdi? —

Übrigens hat Giordano ihn nie von einem Tonkünstler schlecht reden hören. Unter denen aber, die er wirklich lieb hatte, war Baron Alberto Franchetti, der Komponist der Oper „Christoforo Colombo", Genua 1892. Verdi sollte eigentlich den „Columbus" vertonen. In Genua hatte man ihn als den ersten unter allen aufgefordert; doch Verdi entschuldigte sich, den Auftrag nicht übernehmen zu können, und er nannte sofort: Franchetti. Nicht nur als Freund schätzte er ihn hoch, sondern auch als Künstler.

Einst hatte sich Giordano zu einer Aufführung seiner Oper „Fedora" nach Wien begeben. Zufälligerweise wohnte er einigen Verdi-Vorstellungen bei, die von einem berühmten Wiener Kapellmeister dirigiert wurden. Man gab Aida, Traviata und Rigoletto. Die drei Opernabende waren für Giordano unvergeßlich schön, und der Theaterdirigent bat Giordano dem Altmeister Verdi seine ganze Verehrung ausdrücken zu wollen. Nach Mailand zurückgekehrt, eilt Giordano sogleich zum Meister Verdi, erzählt ihm von dem Triumph in Wien, von den großartigen Aufführungen und von der Verehrung, die der Wiener Dirigent für Verdi empfand. — Verdi läßt Umberto Giordano sich aussprechen, dann schaut er ihn so gewaltig an mit dem ihm eigenen Blick, den man nie gern ertragen mochte: „Und du hast dir alle drei Opern angehört? — Alle drei? — Schönes Vergnügen!" Verdi war so: er wollte nie, daß man von ihm sprach. Kaum versuchte das jemand, so wurde der Meister garstig, wie Giordano sagt. Er wurde sofort nervös, böse. Ein merkwürdiger Mann! Denn unter den Eingeweihten wußte man, daß er sehr stolz war. — Giordano will damit sagen, daß Verdi sich seiner Größe bewußt und stolz war. Er fühlte seine Überlegenheit, wie einer, der auf dem Gipfel eines Berges steht und weiß, daß er sich dort befindet. Und dann wollte er, daß auch die anderen es fühlten, diesen seinen Unterschied im Niveau wahrnahmen. Er verlangte von den anderen den Respekt vor seiner Würde mit allem Drum und Dran, sogar in der Etikette. Beim Mittagessen wünschte er alle Tischgenossen in schwarzer Kleidung, wenigstens mit dunkler Jacke zu sehen. Er pflegte zu sagen: „Wer zu mir zu Tisch kommen will, der muß so kommen. Wenn nicht, Amen! — Nicht wahr?" — wandte er sich an die ihn begleitende Sängerin mit Namen Stolz, welche beipflichtete. —

Bei allem Respekt, den Verdi mit Recht beanspruchte, war es gefährlich, ihm ein Wort der Bewunderung zu sagen oder zu schreiben. Er wurde wild und wütend, wenn er las: „Sie, der Sie ein Genie sind!" — oder: „Die Sonne, die von Ihrem Geist ausstrahlt . . .!" — Solche Sachen endeten im Papierkorb. —

Verdi wiederholte immer: „Von durchaus zutreffenden Befähigungszeugnissen habe ich nur eins!" — Er sprach von jenem, das er sechzig Jahre lang oder mehr immer in Reichweite hielt, in der kleinen Schublade des Nachttischchens in seinem Schlafzimmer, und das man jetzt immer noch so, wie es war, in derselben kleinen Schublade desselben Nachttischchens in dem Schlafzimmer Verdis von Sant'Agata sehen kann: Der Brief des Konservatoriums von Mailand! Der Brief, in dem Herr Giuseppe Verdi wegen seiner Untüchtigkeit als nicht fähig erklärt wurde, die Kurse des Konservatoriums zu besuchen . . . —

Mitgeteilt von L. Biagioni.

* Die Schallplatte *

Neuaufnahmen in Auslese

Selbst die größten Aufgaben werden heute von einer Schallplattenindustrie, die sich ihrer kulturellen Verpflichtungen bewußt ist, mutig angepaßt und mit Erfolg durchgeführt. Wenn beispielsweise bei Electrola jetzt das gesamte Wohltemperierte Klavier von Bach mit einem der berufensten Interpreten, mit Edwin Fischer, vorgelegt worden ist, so muß man von einer Kulturtat sprechen, ja, es bedeutet ein Ereignis für die ganze Musikwelt. Wir werden darauf noch ausführlich zurückkommen.

Aber auch die gewaltigen Opernwerke Wagners oder Mozarts werden in Angriff genommen. Electrola hat Mozarts Don Giovanni mit dem Glyndebourne-Festspiel-Ensemble unter Fritz Busch, dem aus Deutschland emigrierten früheren Dresdner Operndirektor, auch bei uns in den Handel gebracht. Die Sänger sind nicht mit Namen aufgezählt, aber es ist schon ein Ensemble prächtiger Stimmen, wobei die Männer allerdings mikrophongerechter besetzt sind als die Frauen, von denen namentlich die Donna Elvira für die Wirkung auf das Ohr allein im Ton nicht konzentriert genug erscheint. Busch gibt der Musik Mozarts Kraft und Leichtigkeit zugleich, so daß die heroische Haltung des Werkes zur Geltung kommt. Die italienische Sprache erleichtert den Sängern den Vortrag, weil sich hier der Wille Mozarts unbedingt klarer manifestiert, als bisher auch bei den besten Übersetzungen. Der Vorhalt wird von den Sängern nirgends angewandt — so wie es seinerzeit der Jude Gustav Mahler international eingebürgert hat. Das bringt einige Härten Mozarts flüssiger Deklamation gegenüber mit sich, die in Widerspruch zu der in allem anderen so verständnisvollen Deutung Buschs stehen. Uns liegen einige Platten aus dem letzten Akt der Oper vor, die eine ausreichende Beurteilung zulassen. Da ist zunächst grundsätzlich festzustellen, daß eine geschlossene Folge der Musik mit allen Rezitativen sowie den ungekürzten Arien und Ensembles auch ohne das sichtbare Geschehen einen zutiefst überwältigenden Eindruck hinterläßt. Gezwungenermaßen konzentriert man sich ausschließlich auf das Musikalische, dessen dramatische Schlagkraft fast noch reiner zum Vorschein kommt, als es auf der Opernbühne sein kann. Die Aufnahmenserie verdient stärkste Beachtung.

Die Monumentalität der Tonsprache Händels kommt den Forderungen der Schallplatte entgegen. Das bestätigt wieder eine Aufnahme des Orgelkonzerts in D, das in der Londoner Kingsway-Hall von Harold Dawber mit rauschendem Ton und in ausgezeichneter Registrierung gespielt wird. Der Raumton ist hervorragend eingefangen, und zwar ohne Benachteiligung durch den gefürchteten Nachhall. Das Londoner Sinfonieorchester und das Sir Hamilton Harty steht in edlem Wettstreit mit der Orgel. (Odeon O—0412.)

Den Höhepunkt des Berliner Konzertes des Londoner Philharmonischen Orchesters im vergangenen Winter bildete als artistische Leistung die Aufführung der Ouvertüre „Römischer Karneval" von Berlioz. Sir Thomas Beecham übertraf sich hier selbst in der Eleganz der Interpretation, und sein Orchester spielte wie eine Schar erlesener Solisten. Dieses Glanzstück ist jetzt auf der Schallplatte festgehalten. Auch hier spürt man, mit welcher Hingabe Orchester und Dirigent am Werk sind. Es ist eine in jeder Hinsicht faszinierende Aufnahme. (Columbia LWX 158.)

Eine eigenartige, bei uns wenig bekannte Tondichtung bringt Armas Järnefelt (Stockholm) mit der Kapelle der Berliner Staatsoper heraus: „Kikimora" von Anatol Liadow. Es ist eine Musik unterhaltsamen Charakters, die in vielem an französische Programmusiken erinnert. Die virtuose Meisterschaft des Orchesters läßt die auch aufnahmetechnisch hervorragend gelungene Platte zu einem besonderen Genuß werden. (Odeon O—7731.)

Der Hauskapellmeister von Telefunken Dr. Hans Schmidt-Isserstedt setzt die Reihe der Hauptwerke der gehobenen Unterhaltungsmusik fort mit einer Aufnahme der Ouvertüre zu Flotows „Martha". Das Orchester des Deutschen Opernhauses bürgt für eine musterhafte Ausführung. Es ist erfreulich, daß man der Sorgfalt der Wiedergabe gerade bei solchen Platten, die weiteste Verbreitung finden, größte Aufmerksamkeit widmet. Telefunken darf diese Propagandaarbeit als besonderes Verdienst buchen. (Telefunken E 2228.)

Auch die Tannhäuser-Ouvertüre, die Eugen Jochum mit den Berliner Philharmonikern spielt, gehört ideell in diese Reihe. Die Kunst Wagners wird durch solche Aufnahmen organisch zu einem Bestandteil der deutschen Hausmusik. Hier ist eine die höchsten künstlerischen Anforderungen erfüllende Wiedergabe entstanden, die allein schon hinreißend im Orchesterklang wirkt. Man hört selten so füllige Streicher auf der Schallplatte. Jochum sorgt für Ausgeglichenheit aller Instrumentengruppen und die Musik selbst erhält eine temperamentvolle und dennoch straff gezügelte Deutung. (Telefunken E 1424/25.)

Besprochen von Herbert Gerigk.

Zeitgeschichte

3. Reichsmusiklager des NSDStB.

Auf der herrlich gelegenen Freusburg an der Sieg fand das 3. Reichsmusiklager des NSDStB. statt. 120 Studenten und Studentinnen der Musikhoch- und Fachschulen und der Musikwissenschaft aus allen Gegenden des Reiches waren durch den Lagerführer Rolf Schroth, den Musikreferenten der Reichsstudentenführung, einberufen worden, daß sie in soldatischer Zucht an der Umwertung und Neuschaffung des deutschen Künstlers und der deutschen Musik mitarbeiten sollten. Die lebendige Ausrichtung der jungen Musikstudenten auf die völkische Einordnung, auf die Verbindung von körperlichem, seelischem und geistigen Soldatentum war auch im 3. Reichslager die selbstverständliche Zielsetzung.

Neben der täglichen Arbeit in Volkslied, Kampflied, Chorausbildung, Kantate und Instrumentalspiel behandelte eine Reihe namhafter Männer in programmatischen Referaten lebenswichtige Fragestellungen. Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg sprach über „Musik und Technik" und verband seine Ausführungen mit einer praktischen Funkaufnahme für den Reichssender Köln, die einige Tage darauf gesendet wurde. Prof. Dr. Müller-Blattau behandelte das Verhältnis „Volksmusik—Kunstmusik" in der deutschen Musikgeschichte sowie Volkslied- und Erziehungsfragen. Im Zusammenhang damit stellte Müller-Hennig die Notwendigkeit eines neuen deutschen Tanzes heraus und ließ anschließend eine mit Begeisterung aufgenommene praktische Einführung folgen. Konrad Fitz unterrichtete grundsätzlich über Sprech- und Atemtechnik.

Neben diesen Sonderfragen gewidmeten Referaten galten andere der zusammenfassenden weltanschaulichen Schau und Erziehung. Dr. Hans Kern zeichnete die Grundlagen der deutschen Kulturrevolutionen in Vergangenheit und Gegenwart, Prof. Dr. Werner Korte sprach über grundlegende rassische Strukturen im schöpferischen Leben und über die Ausrichtung des neuen deutschen Komponisten. Besondere Ehre wurde dem Lager zuteil, daß Präsident Prof. Peter Raabe es sich nicht nehmen ließ, zu der auf der Freusburg versammelten jungen Front deutscher Musikstudenten zu sprechen; seine Rede über „Zucht und Freiheit des deutschen Künstlers" war zugleich der Abschluß der gesamten Lagerarbeit. Hier sprach der verantwortliche Leiter der deutschen Musikpolitik und Musikkultur echte und junge Worte des Sichfindens von älterer und jüngerer Generation im Angesicht des ewigen deutschen Meisters. — Besonders begrüßt wurde auch die Anwesenheit Heinrich Spittas, der als Vertreter der jungen Komponistengeneration seine Erntekantate erarbeitete.

Sinn und Gültigkeit der gesamten Lagerarbeit konnte mit einem offenen Singen auf dem Markt von Dillenburg unter Beweis gestellt werden: der deutsche Musikstudent steht mit seiner Arbeit mitten im Volk; nicht der auserwählte Ausnahmefall will er sein, sondern er sucht aus dem Wir den Weg zum Ich, zum begnadeten künstlerischen Sprecher für alle. — In diesem Sinne bedeutete das 3. Reichsmusiklager des NSDStB., dem Rolf Schroth in täglicher grundsätzlicher Arbeit Ausrichtung, Verantwortungsbewußtsein und lebendige Kameradschaft zu geben verstand, das Vorwärtsschreiten einer jungen, unbeirrbar ihrer Berufung folgenden Front, die einmal die Führer der deutschen Musikkultur stellen wird.

Neuerscheinungen

Nach einem Bericht des Deutschen Musikalien-Verlegervereins in Leipzig sind im Jahre 1936 insgesamt 6165 Musikalien erschienen gegen 5241 im vorhergehenden Jahre. Davon waren 3676 Neuerscheinungen und 2489 Bearbeitungen. Auf Opern, klassische und geistliche Musik, Schulen, Unterrichtswerke, ernste Lieder entfallen 1570 Neuerscheinungen und 715 Bearbeitungen, auf Operetten, Märsche, Tänze, Salonmusik und heitere Lieder 2106 Neuerscheinungen und 1774 Bearbeitungen.

Die vorstehenden Zahlen beziehen sich auf Musikstücke, die verlegt wurden, bei denen man also annehmen kann, daß es sich um eine qualifizierte Komposition handelt. Mit anderen Maßstäben müssen die bei der „Stagma", der für die Überwachung und Genehmigung des musikalischen Schaffens zuständigen Behörde, angemeldeten Musikstücke bewertet werden. Einschließlich aller

Unterhaltungsmusiken wurden im Jahre 1936 rund 50 000 neue Kompositionen angemeldet. Die „Stagma" will künftig für jedes neue Opus der Unterhaltungsmusik eine Anmeldegebühr von einer Mark erheben, „um nicht bei der Erfassung dieser gewaltigen Produktivität zu ersticken".

Erziehung und Unterricht

An dem Institut für Kirchenmusik an der Württembergischen Hochschule für Musik in Stuttgart beginnt am 1. Oktober 1937 wieder ein zweijähriger Ausbildungskurs für hauptamtliche evangelische und katholische Organisten und Chorleiter. Aufnahmebedingungen und Studienordnung durch das Sekretariat der Hochschule, Stuttgart O, Urbansplatz 2.

Das Deutsche Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in der Zeit vom 30. September bis 7. Oktober 1937 in der Hochschule für Lehrerbildung in Elbing und vom 8. bis 16. Oktober 1937 in der Fichte-Schule in Kettwig a. Ruhr zwei Schulungslager „Musik und Spiel" unter der Leitung von Helmuth Jörns. Als Mitarbeiter sind Dr. Warner, Professor Strube, Heinz Ohlendorf, Professor Rein u. a. in Aussicht genommen.

Neue Opern

Wie aus Italien gemeldet wird, hat dort jetzt der junge römische Komponist und Musikschriftsteller Alberto Ghislanzoni den Versuch unternommen, aus dem „König Lear" eine Oper zu machen. Ghislanzoni ist ein Neffe des bekannten „Aida"-Librettisten Antonio Ghislanzoni und hat durch seine erste Oper „Antigone", die nicht nur in Italien, sondern auch bereits im Ausland aufgeführt wurde, in der musikalischen Fachwelt Aufsehen erregt. Sein neues Werk, daß die fünfaktige Tragödie in drei Akte mit fünf Bildern zusammendrängt, fand bei der Uraufführung am Teatro Reale dell'Opera begeisterte Zustimmung.

Richard Strauß hat sein neues Werk „Friedenstag", Text von Josef Gregor (Wien), vollständig fertiggestellt und sich entschlossen, die Uraufführung dieses Werkes der Münchener Staatsoper zu überlassen. Dort wird der „Friedenstag" im Sommer 1938 uraufgeführt werden.

Felix Timmermans hat das Buch zu des flamischen Komponisten Veremans Oper „Annemarie" geschrieben, die an der Königlich Flamischen Oper in Antwerpen in der Spielzeit 1937/38 zur Uraufführung gelangt. Auch die Bühnenbilder zur „Annemarie" stammen von Felix Timmermans, der sich hiermit unseres Wissens zum ersten Male als Bühnenbildner betätigt.

Neue Werke

Beim Musikfest in Bad Ems wurde unter Leitung von Kapellmeister Hans Leger die „Kleine Suite" Op. 29 von W.-J. Dickow konzertmäßig uraufgeführt.

Robert Hegers neues Orchesterwerk „Ernstes Präludium und heitere Fuge" kam in der Waldoper Zoppot in Gegenwart des Komponisten zu einer sehr erfolgreichen Aufführung unter Kapellmeister Lenzer. Weitere Aufführungen stehen in Berlin, Kassel und Saarbrücken bevor.

Auf dem Musikfest in Bad Ems gelangte das neue Werk der jungen Hamburger Alex Grimpe, die Variationen über das Volkslied „Kein Feuer, keine Kohle" unter Leitung von Kapellmeister Hans Leger erfolgreich zur Uraufführung.

In einem Konzert des Märkischen Madrigalchores Bielefeld in Verbindung mit dem städtischen Orchester bringt der städtische Musikdirektor Werner Gößling die Erstaufführung der Lied-Sinfonie von Anders, mit Elisabeth Schmidt, einer Schülerin von Maria Philipp, als Solistin.

Dr. Walter Lott gibt unter dem Titel: „Die Platzmusik" eine Reihe von Original-Werken für Blasmusik heraus. Die Reihe wird eröffnet mit der auf dem Volksmusikfest in Karlsruhe zur Uraufführung gekommenen „Festmusik für Blasorchester" von Hermann Grabner. Ferner erscheinen Originalwerke aus der Feder von Paul Höffer und Ernst Lothar von Knorr.

Tageschronik

Paul Lincke wurde anläßlich der 700-Jahrfeier der Stadt Berlin als „der echte Volksmusiker" mit der silbernen Plakette der Reichshauptstadt ausgezeichnet.

Im Rahmen eines Festaktes anläßlich der 700-Jahrfeier der Reichshauptstadt fand im Weißen Saal des Schlosses die Verleihung des Musikpreises der Stadt Berlin 1937 statt. Der Preis, mit dem ein Geldbetrag von RM. 100.— verbunden ist, wurde vergeben an die Geigerin Maria Neuß (Havemann-Schülerin), die Pianistin Rosl Schmid (aus der Schmid-Linder-Schule, München), den Geiger Rudolf Schulz, Konzertmeister der Berliner Staatskapelle (Havemann-Schüler), den Sänger Günther Baum und an das Fehse-Quartett.

Erwin Bischoff spielte im Rahmen der Weltausstellungskonzerte mit Jean Françaix auf zwei

Klavieren in der Comédie des Champs-Elysées. Das Konzert, auch vom Rundfunksender Radio-Paris übertragen, fand herzliche Aufnahme. Der junge Kölner Künstler führt die im Deutschen Pavillon der Pariser Weltausstellung ausgestellten Bechstein-Flügel vor.

Franz Bollon-Breslau, der kürzlich in einem eigenen Klavierabend in Breslau die Reger Variationen von Alexander Ecklebe mit Erfolg zur Aufführung brachte, spielt demnächst auf Einladung der Badeverwaltung Reinerz mit der Schlesischen Philharmonie das Klavierkonzert von Eberhard Wenzel-Görlitz.

Johann Sebastian Bachs „Die Kunst der Fuge" gelangt in neuer Bearbeitung von Markus Rümmelein für Violine, Viola, Oktavgeige, Cello im Monat August und September auf Schloß Halburg bei Volkach a. M. im Rahmen der dortigen Kammerkonzerte zur Aufführung.

Das Kölner Kammertrio (K. H. Pillney: Cembalo, R. Fritzsch: Flöte, K. M. Schwamberger: Gambe), das aus Anlaß der vor einigen Wochen erfolgten Einweihung des Kölner Pavillons mit großem Erfolg in Paris konzertierte, wurde erneut zu einem Konzert eingeladen, das im Rahmen der Deutschen Kulturwoche am 6. September in der Pariser Weltausstellung stattfindet.

Gustav Fritzsche, der langjährige Leiter des Dresdner Streichquartetts, ist aus diesem Verbande ausgeschieden und hat eine neue Vereinigung unter dem Namen „Dresdner Fritzsche-Quartett" gegründet. Es setzt sich wie folgt zusammen: Gustav Fritzsche: 1. Geige, Günther Weigmann: 2. Geige, Heinrich Probst: Bratsche, Volkmar Kohlschütter: Cello. Anläßlich des ersten Konzertes hebt die Presse vor allem „die hohe Klangkultur, die hervorragende Disziplin und das wunderbare Zusammenspiel" hervor.

Das seit 15 Jahren weithin bekannte Dresdner Streichquartett hat seit diesem Sommer den hervorragenden deutschen Geiger Cyrill Kopatschka als Primarius verpflichtet. Das Quartett wird sich weiterhin ausschließlich der Kammermusik widmen und versichern wir, die Tradition zu wahren und zu festigen.

Der Kapellmeister und Komponist Werner-Joachim Dickow beendete soeben eine Konzertreise als Gastdirigent durch schlesische Bäder. Neben Werken von Haydn, Mozart, Weber, Wagner und Tschaikowsky dirigierte er in Bad Kudowa, Bad Reinerz, Bad Landeck und Bad Warmbrunn seine Kompositionen: Op. 14 „Kleine Sinfonie", Op. 18 Suite für Streichorchester und Pauken und Variationen eines deutschen Volksliedes Suite Nr. 3 Op. 30.

Die sudetendeutsche Konzertpianistin und -Cembalistin Maria Heller hatte mit dem Vortrage des Klavierkonzertes von Grieg in Karlsbad unter der Leitung von Generalmusikdirektor Manzer einen durchschlagenden Erfolg. Das Konzert wurde vom Prager Sender übertragen.

Unbekannte Händel-Manuskripte kommen in London unter den Hammer. Es handelt sich einmal um ergänzende Gesänge zu „Rinaldo" aus dem Jahre 1717, darunter zwei große Arien. Ferner befindet sich ein ganzes Heft von Orchesterstimmen zum „Alexanderfest" sowie eine Harpfichord-Stimme mit Gesang und Streicherstimmen zu „Atalanta" unter den Handschriften des großen deutschen Meisters.

Das Preisrichterkollegium der Felix-Mottl-Gedächtnisstiftung hat dem Geiger Franz Schmidtner — aus der Meisterklasse Prof. Wilhelm Stroß an der Staatl. Akademie der Tonkunst in München — den Felix-Mottl-Preis für 1937 verliehen.

Im Rahmen einer vom Reichsjägermeister Generaloberst Göring eröffneten Reihe, welche die Aufgabe hat, alles das, was das Volk zur Jagd in seinem Lied, was Künstler in Wort und Weise, was die Jäger selbst im Laufe der Jahrhunderte zur Dichtung und Sangeskunst beigetragen haben, der Gegenwart darzubieten, kündigt im Auftrage der deutschen Jägerschaft Professor Carl Clewing einen ersten stattlichen Band „Musik und Jägerei" an. Der Herausgeber hat auf etwa 300 Seiten Lieder, Reime und Geschichten gesammelt und mit zahlreichen Bildern ausgeschmückt. Als weitere Bände sind vorgesehen „Jägerlieder" zum Singen am Klavier und „Jagdmadrigale", zu singen mit mehreren Stimmen und zu spielen auf mancherlei Instrumenten. Der Jagdverlag Neumann-Neudamm und der Musikverlag Bärenreiter in Kassel teilen sich in den Verlag.

Eine Anzahl in den Vereinigten Staaten lebender Italiener hat der Stadt Neapel das von dem italienischen Bildhauer Filippo Caferiello geschaffene Standbild des großen Sängers Enrico Caruso geschenkt. Das Denkmal soll auf dem Platz vor dem San Carlo-Theater, in dem Caruso seine ersten großen Erfolge erzielte, aufgestellt werden. Günther Schulz-Fürstenberg wurde in Plauen, Ulm und Antwerpen für Sinfoniekonzerte, außerdem für einen Celloabend in Lörrach mit Richard Laugs verpflichtet.

Das Flämisch-Nationale Sängerfest, das bisher immer in Antwerpen stattfand, soll in diesem Jahr in Brüssel gefeiert werden. Der Stadt Brüssel wird durch diese gewaltige Kundgebung das Gesicht der flämischen Bewegung aufgedrückt werden. Unter der Leitung von sieben flämischen Komponisten und Dirigenten werden im Rahmen der Veranstaltungen 76 Chöre ihre Lieder vortragen, die sich aus Werken altniederländischer Meister und flämischer Dichter und Komponisten zusammensetzen.

Die Direktion der Mailänder Scala hat zwei Preisausschreiben für neue Opern erlassen. Das erste betrifft Opern, die in der Spielzeit 1938/39 gegeben werden sollen, das zweite sucht Opern für die Spieljahre 1940/41. Für die drei besten Opern des ersten Wettbewerbs sind Preise von je 10 000 Lire ausgesetzt. Außerdem wird die unter diesen Werken als zur Aufführung bestimmte Oper mit einem Sonderpreis von 10 000 Lire bedacht. Für den zweiten Wettbewerb betragen die drei ersten Preise je 20 000 Lire.

Im Rahmen der Internationalen Festspiele in Paris veranstaltete die Arabische Oper von Alexandrien zwei Vorstellungen. Die besten Solisten und drei arabische Tänzerinnen brachten auf ihren heimischen Instrumenten klassische Volksgesänge und Nationaltänze zum Vortrag. Die arabische Oper besteht im Gegensatz zu der europäischen aus einzelnen in sich geschlossenen Szenen, die durch die erläuternde Erzählung eines Sprechers verbunden werden.

Ende des Monats wird der französische Gesandte in Wien, Puaux, der Salzburger Landesregierung im Namen seiner Regierung eine Gedenktafel zum Geschenk machen, die dem Komponisten Muffat gilt. Muffat, der in Schlettstadt geboren wurde, wirkte ein Jahrhundert vor Mozart im Dienst der Salzburger Dommusik. Er war ein Schüler Lullys.

In diesem Herbst kann die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, Wiens größte und älteste Musikvereinigung, auf ihr 125jähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß werden große Festaufführungen unter der Leitung der Dirigenten Furtwängler und Kabasta stattfinden. Die Festlichkeiten, die in der Woche vom 5. bis 12. Dezember stattfinden sollen, stehen unter dem Ehrenschutz des Bundespräsidenten. Neben den Aufführungen wird die Gesellschaft auch eine Jubiläumsausstellung veranstalten, die an Hand von kostbaren Manuskripten, Briefen, Bildern und Instrumenten die Beziehungen der Gesellschaft zu den großen Meistern der Musik wie Schubert, Beethoven und Brahms aufzeigen soll.

Große Beachtung findet in Paris die jetzt eröffnete Chopin-Ausstellung, die auf Veranlassung des Direktors der polnischen Bibliothek in Paris eingerichtet wurde. Die Ausstellung zeigt Autographen Chopinscher Mazurken, Polonaisen und Sonaten, weiter Bilder des Geburtshauses in Warschau, Porträts, Zeichnungen und andere Erinnerungen an den großen Musiker. Insgesamt sind über 500 Leihgaben aus Pariser und polnischen Staatsgalerien sowie aus Privatsammlungen der ganzen Welt in dieser Ausstellung vereinigt.

Die „Stunde der Musik", die 1934 von der Reichsmusikkammer zur Förderung des Nachwuchses eingerichtet und dann von der Stadtverwaltung Berlin übernommen wurde, beginnt im Oktober das vierte Jahr ihrer Arbeit. Für diese beispielgebende Einrichtung, die sich auch bereits in einer ganzen Reihe von deutschen Städten erprobt hat, haben sich wieder zahlreiche erste Künstler zur Verfügung gestellt, die als Paten je eines begabten Nachwuchs-Musikers auftreten. Für die erste Hälfte der Spielzeit sind die vorstellenden Künstler Georg Kulenkampff, die Pianistin Lubka Kolessa, das Trio Hansen, Borries und Troester, das Freiburger Kammertrio, Kammersänger Gerhard Hüsch, der Cellist Ludwig Hoelscher und die Kammersängerin Emmi Leisner, sowie im Austausch mit deutschen Künstlern die amerikanische Sopranistin Rose Bampton, der französische Pianist Robert Casadesus, der belgische Bariton Maurice de Groote und das Londoner Menges-Quartett.

Wie aus Nizza berichtet wird, hat der dortige Kunstsammler Borel ein schönes, lang vermißtes Porträt von Liszt gefunden, das der Hofmaler Winterhalter gemalt hat. Das Bild, das aus dem Jahre 1845 stammt, gehörte früher Liszts Freundin, der Prinzessin von Sayn-Wittgenstein. Als diese in Rom starb, wurde es mit ihrem übrigen Besitz versteigert. Da es als eins der besten Porträts des großen Musikers galt, haben die

Kuratoren des Liszt-Museums in Weimar lange gesucht, ohne es auffinden zu können.

Ansbach besitzt in dem wundervollen, architektonisch geschlossen wirkenden „Schmuckhof des Markgrafenschlosses" ein geradezu ideales Freitheater. Stadt, NS.-Kulturgemeinde und NSG. „Kraft durch Freude" haben mit der Einrichtung der jährlich stattfindenden „Mozart-Festspiele" ein in seiner Stimmungshaftigkeit einzigartiges fränkisches Erlebnis geschaffen. Die diesjährige „Don Giovanni"-Aufführung gestaltete sich zu einem beachtlichen Erfolg, der ebenso der beschwingten musikalischen Leitung durch Georghanns Thoma wie dem Einsatz bewährter Kräfte des Hessischen Landestheaters Darmstadt zu danken war. Die Ansbacher „Rokoko-Spiele" erfreuen sich einer stetig steigenden Beachtung.

Der Felix-Mottl-Preis 1937 ist vom Preisrichterkollegium der Felix-Mottl-Gedächtnisstiftung dem Geiger Franz Schmidtner verliehen worden, Meisterschüler von Prof. Wilhelm Stroß an der Staatl. Akademie der Tonkunst in München.

Das Deutsche Opernhaus in Berlin bereitet für die kommende Spielzeit eine besondere Ehrung des betagten Komponisten Josef Reiter vor. Aus seinen Opern hat Generalintendant Rode den 1908 entstandenen „Totentanz" gewählt, der in der zweiten Hälfte der Spielzeit zur Erstaufführung kommt.

Auf einer internationalen Tagung von Blindenverbänden in Paris wurde beschlossen, einen Austausch hochbegabter blinder Künstler zwischen Frankreich und Deutschland einzurichten. Auch zwischen anderen Ländern wurden ähnliche Vereinbarungen getroffen. Der Austausch blinder deutscher Musiker wird vom Blinden-Konzertamt der Reichsmusikkammer in die Wege geleitet.

Unter der Leitung von Generalmusikdirektor Heinz Dressel plant die Stadt Lübeck ein zeitgenössisches Musikfest in der Zeit vom 7. bis 9. November d. J. mit Werken von Hans Brehme, Bartock, Egk, Th. Berger, Renzo Bossi, Max Donisch und Hermann Reutter u. a.

Die künstlerische Gesamtleitung untersteht wie bisher dem bekannten Komponisten Hugo Herrmann, Stuttgart.

Im Rahmen des Niederdeutschen Dichtertages in Bad Doberan wird das so gut wie unbekannte weltliche Oratorium „Frohsinn und Schwermut" von Händel aufgeführt werden. Der Rostocker Musikwissenschaftler Dr. Walter Buschmann hat das im Jahre 1755 entstandene Werk,

dessen Text sich auf eine Dichtung von Milton stützt, neu bearbeitet.

Die Donaueschinger Musikfeier 1937, die nicht, wie ursprünglich vorgesehen, im Monat Juli stattfinden konnte, kommt nun am 25. und 26. September bestimmt zur Durchführung. Das Programm sieht drei festliche Konzerte mit Ur- und Erstaufführungen vor.

Das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester, das sich unter der jahrelangen Leitung von Willem Mengelberg einen bedeutenden Namen erworben hat, feiert in der kommenden Spielzeit sein 50jähriges Bestehen.

Über hundert amerikanische Sender übertrugen ein Konzert aus Jena, bei dem Instrumente aus Glas verwendet wurden. Die Glasinstrumente wurden in dem zur Karl-Zeiß-Stiftung gehörenden Schottschen Glaswerk hergestellt. Das Konzert wurde vom Hausorchester des Glaswerks ausgeführt. Ein neues Musikinstrument ist das Hyalophon, dessen Töne denen des Xylophons gleichen. Sie werden durch genau abgestimmte Glasröhren hervorgerufen und haben einen reineren Klang mit weniger Untertönen als das Xylophon. Die neuen Instrumente sind aus dem harten und zähen Jenaer Geräteglas hergestellt, das starker Beanspruchung ausgesetzt werden kann, ohne Schaden zu leiden.

Rundfunk

Die Kammeroper „Der gefangene Vogel" von Hans Chemin-Petit kam am 24. August im Reichssender Hamburg zum zweiten Male unter Leitung des Komponisten mit großem Erfolg zur Aufführung.

Das Dahlke-Trio brachte am 26. August im Deutschlandsender das ihm gewidmete Trio für Klavier, Klarinette und Cello von Kurt Schubert mit großem Erfolg zur Ursendung.

Personalien

Siegmund von Hausegger 65 Jahr alt.

Eine der namhaftesten Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens, Siegmund von Hausegger, wurde am 16. August 65 Jahre alt. Seine

vornehme, ideal gerichtete Kunst hat seit jeher einstimmige Anerkennung gefunden. Hausegger stammt aus Graz, hauptsächlich von Süddeutschland aus hat er in den vergangenen vier Jahrzehnten am deutschen Musikleben wichtigen Anteil genommen. Als Komponist ist er zuerst mit Opern, später mit erfolgreichen Orchester- und Vokalwerken hervorgetreten. Obwohl er in seinen sinfonischen Dichtungen („Barbarossa", „Wieland der Schmied", „Natursinfonie", „Aufklänge") in der poetischen Anlage den Ideen von Liszt und Strauß folgte, neigte er in der eigentlichen Musiksprache mehr einem nachklassischen Stil zu, der von Brahms ausging.

Siegmund von Hausegger gilt als einer unserer bedeutendsten Dirigenten. Sprühende Musikalität, großes Format im Aufbau und hingebende Gewissenhaftigkeit dem Werk gegenüber sind ihm eigen. Nach segensreichen Jahren in München (Kaid-Orchester), Frankfurt (Museumskonzerte) und Hamburg (Phil-Konzerte) wurde er in München seßhaft, als Direktor der Akademie der Tonkunst und als Dirigent des Konzertvereins. Auch in seiner Eigenschaft als umsichtiger Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins erwarb er sich um die Förderung des deutschen Musiklebens hohe Verdienste.

Frau Edvige Camperti, eine in Berlin wohnhafte Schauspielerin und Sängerin, die Verdi gut gekannt hat, vollendete in körperlicher und geistiger Frische am 14. August ihr 90. Lebensjahr. Ihr Mann war ein Jugendfreund Verdis, und sie selbst erlebte die Uraufführungen von „Othello" und „Falstaff".

Walther Hensel wird am 8. September 50 Jahre alt. Der Vorkämpfer für das deutsche Volkslied, dessen Liederbücher in Hunderttausenden von Stücken verbreitet und dessen Volksliedbearbeitungen und Kompositionen im ganzen deutschen Sprachgebiet lebendig geworden sind, kann auf eine erfolgreiche Arbeit zurückschauen. Er hat die „Singwochen" geschaffen und mit seiner Frau unermüdlich ein neues natürliches Singen gelehrt. Hensel, der nie aus Ehrgeiz, immer um der Sache willen für „Lied und Volk" stritt, hat sich im Reich und weit über seine Grenzen hinaus einen geachteten Namen errungen.

Todesnachrichten

Albert Roussel †

Der bekannte französische Komponist Albert Roussel ist im Alter von 68 Jahren in dem französischen Badeort Royan gestorben.

Albert Roussel gilt in einem ähnlichen Sinne in Frankreich als der führende Komponist, wie es Richard Strauß für uns ist. Allerdings ist sein Name bei uns nur einem Kreis von Kennern wirklich geläufig, was in diesem Falle keine Rückschlüsse auf seine Bedeutung zuläßt. Als Vertreter Frankreichs im „Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" repräsentierte Roussel sein Land auch äußerlich. In diesem Gremium kam seine menschliche und künstlerische Sauberkeit wie seine judengegnerische Haltung seit je zur Geltung.

Roussel war eine Soldatennatur (lange Zeit stand er als Marineoffizier im Kolonialdienst), ein nordischer Künstlertyp, der zu Deutschland eine enge Beziehung hatte. Sein umfassendes musikalisches Schaffen spiegelt die Entwicklung der letzten 50 Jahre in einer selbständigen eigenschöpferischen Weise. Im Grunde seines Wesens blieb er stets eine klassizistische Natur, trotz der wundervollen Klangimpressionen oder auch mancher motorischen Härten in den späteren Werken.

Mehrere Sinfonien und Suiten, einige große Chorwerke, eine Reihe von Balletmusiken und zahlreiche Kammermusikschöpfungen bilden die Ernte seines Lebens. Gerade in den letzten vier Jahren bürgerte sich Roussel in den deutschen Konzertprogrammen zusehends ein, und sicher wird diese Entwicklung so weiter verlaufen. Einer der bedeutendsten Musiker unserer Zeit ist mit ihm dahingegangen.

Herausgeber u. verantwortlicher Hauptschriftleiter: Dr. habil. Herbert Gerigk, Berlin-Schöneberg, Hauptstr. 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walther Ziegler, Berlin O 34
Entered as second class matter, Post office New York, N. Y.
Verlag: Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg
Druck: Buchdruckerei Frankenstein G. m. b. H., Leipzig. Printed in Germany.

Konzertveranstaltungen der Stadt Essen 1937/38

Gesamtleitung: Albert Bittner, Musikdirektor der Stadt Essen - Ausführende: Das Städtische Orchester, der Städtische Musikverein, mehrere Kammermusikvereinigungen und Solisten

8 Orchester- und Chorkonzerte in der Vormiete

im großen Saal des Städtischen Saalbaues

1. Konzert 28. September 1937, 20 Uhr
H. Ferdinand Schaub: Passacaglia und Fuge (Erstaufführung für Essen)
Hans Pfitzner: Violinkonzert
Johannes Brahms: 4. Symphonie e-moll
Solist: **Professor Wilhelm Stroß**, Geige

2. Konzert 12. Oktober 1937, 20 Uhr
Joseph Haydn: Symphonie D-dur
Luigi Boccherini: Cellokonzert
Ottorino Respighi: Andante (Erstaufführung für Essen)
Max Trapp: 5. Symphonie (Westdeutsche Erstaufführ.)
Solist: **Professor Enrico Mainardi**, Violoncello

3. Konzert 16. November 1937, 20 Uhr
Johannes Brahms: Klavierkonzert B-dur
Ludwig van Beethoven: 3. Symphonie Es-dur
Solist: **Professor Dr. Edwin Fischer**, Klavier

4. Konzert 6. u. 7. Dezember 1937, 20 Uhr
Henry Purcell: Streichersuite (Erstaufführung für Essen)
Ernst Humpert: Orgelkonzert (Uraufführung)
Friedrich Händel: Acis und Galathea (Pastoral)
Solisten: **Ernst Kaller**, Orgel; **Martha Schilling**, Sopran; **Heinz Marten**, Tenor; **Prof. Albert Fischer**, Baß — Chor: **Der Städtische Musikverein**

5. Konzert 4. Januar 1938, 20 Uhr
Mozart-Abend
Wolfg. Amad. Mozart: Symphonie D-dur (K.V. 345)
Konzert für Flöte und Harfe
Klavierkonzert d-moll
Symphonie g-moll
Solisten: **Gerda Nette**, Klavier; **Rudolf Neukirchner**, Flöte; **Paul Huber**, Harfe

6. Konzert 1. Februar 1938, 20 Uhr
Hellmut Degen: Variationen über ein Geusenlied (Erstaufführung für Essen)
Anton Dvorak: Violinkonzert
Peter J. Tschaikowsky: 4. Symphonie f-moll
Solistin: **Elisabeth Bischoff**, Geige

7. Konzert 5. April 1938, 20 Uhr
Max Reger: Mozart-Variationen
Johannes Brahms: Konzert für Violine und Cello
Claude Debussy: Nocturnes
Solisten: **Alfred Kunze**, Geige; **Fritz Bühling**, Cello

8. Konzert 3. Mai 1938, 20 Uhr
Ludwig v. Beethoven: Quartettfuge für Streichorchester
Hugo Wolf: Gesänge mit Orchester
Anton Bruckner: 7. Symphonie E-dur
Solist: Kammersänger **Rudolf Bockelmann**, Bariton

6 Kammermusikveranstaltungen in der Vormiete

im Kruppsaal des Städtischen Saalbaues

1. Sonntag, 24. Oktober 1937 17 Uhr
Ausführende: **Wendling-Quartett**
Wolfg. Amad. Mozart: Streichquartett D-dur (K.V. 575)
Claude Debussy: Streichquartett g-moll
Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 59/1, F-dur

2. Sonntag, 7. November 1937 17 Uhr
Ausführende: **Essener Künstler**
Cesar Bresgen: Concert für zwei Klaviere (Erstaufführung für Essen)
Franz Simon: Goethe-Gesänge (Erstauff. für Essen)
Franz Schubert: Unbekannte Lieder
Franz Schubert: Oktett
Mitwirkende: **Clemens Kaiser-Breme**, Bariton; **Albert Bittner** und **Irma Zucca-Sehlbach**, Klavier; ferner **Mitglieder des städt. Orchesters**

3. Sonntag, 12. Dezember 1937 17 Uhr
Kammerorchesterkonzert
Joh. Christ. Bach: Sinfonia Es-dur (Erstauff. für Essen)
Joseph Haydn: Cembalokonzert
Solostücke für Cembalo v. Couperin, Rameau u. Purcell
Johann Sebastian Bach: Ricercare aus dem „Musikal. Opfer" für Streichorchester
Solistin: **Li Stadelmann**, Cembalo

4. Sonntag, 16. Januar 1938 17 Uhr
Ausführende: **Folkwang-Quartett** •
Georg Göhler: Streichquartett f-moll (Erstauff. für Essen)
Jean Francaix: Streich-Trio C-dur (Erstauff. für Essen)
Anton Dvorak: Streichquartett As-dur, op. 105

5. Sonntag, 20. Februar 1938 17 Uhr
Ausführende: **Bläservereinig. der Berliner Staatsoper**
Paul Juon: Divertimento (Erstauff. für Essen)
Johannes Brahms: Schumann-Variationen und Scherzo es-moll
Ludwig Spohr: Quintett c-moll
Solist: **Martin Theopold**, Klavier

6. Sonntag, 24. April, 1938 17 Uhr
Kammerorchesterkonzert
Leopold Gaßmann: Sinfonia h-moll
Carl von Dittersdorf: Kontrabaß-Konzert
Erm. Wolf-Ferrari: Concertino für Oboe und Orchester (Erstauff. für Essen)
Ernst Pepping: Lust hab' ich g'habt zur Musika (Variationen) (Erstauff. für Essen)
Solisten: **J. B. Schlee**, Oboe; **P. Erdmann**, Kontrabaß

Sonderkonzerte

12./13., 14./15. März 1938
MUSIKFEST zur Feier des 100jährigen Bestehens des Städtischen Musikvereins
Festdirigenten: **Prof. Hermann Abendroth, Prof. Max Fiedler, Johannes Schüler, Albert Bittner**
Solisten: **Elly Ney** (Klavier), **Emmi Leisner, Mia Neusitzer-Thönissen, Adelheid Armhold, Marg. Lückel-Patt, G. A. Walter, J. M. Hauschild, Rudolf Watzke, Walter Sturm** (Gesang), **Kammertrio „Alte Musik"** (Paul Grümmer, Günther Ramin, Reinhold Wolf)
Zur Aufführung gelangen u. a.: J. S. Bach: h-moll-Messe
L. v. Beethoven: 9. Symphonie u. Chorfantasie
A. Bruckner: 3. Symphonie u. ein zeitgenöss. Werk

6. März 1938
KONZERT mit zeitgenössischer Musik
Solist: **Georg Stieglitz**, Klavier
Programm steht noch nicht fest

15. April 1938 (Karfreitag)
ORGELFEIERSTUNDE
Mitwirkende: **E. Kaller** (Orgel) u. **Essener Schubertbund** (Leitung: P. Jansen)
Programm wird noch bekannt gegeben

Änderungen vorbehalten!

RUDOLF-OETKER-HALLE BIELEFELD

10 Sinfonie-Konzerte des verstärkt. Städt. Orchesters

Leitung: Städt. Musikdirektor Werner Gößling und Dr. Hans Hoffmann

Konzertjahr 1937/38

1. Konzert am 24. September 1937
Anton Bruckner: Ouvertüre G-moll (z. 1. Male); Joh. Brahms: Violinkonzert; Ludw. v. Beethoven: Sinfonie F-dur Nr. 8
Leitung: **Werner Gößling** — Solist: **Georg Kulenkampff**

2. Konzert am 8. Oktober 1937
G. F. Händel: Concerto grosso; G. F. Händel: Arien; Yrjö Kilpinen: Gesänge: L. v. Beethoven: Sinfonie F-dur Nr. 6 (Pastorale)
Leitung: **Dr. Hans Hoffmann** — Solist: **Gerhard Hüsch**

3. Konzert am 22. Oktober 1937
Hans Wedig: Wessobrunner Gebet (Uraufführung) (unter Mitwirkung des Bielefelder Lehrergesangvereins und des Männergesangvereins »Arion«): Rob. Schumann: Violon-cello-Konzert; Fr. Schubert: Sinfonie C-dur Nr. 7
Leitung: **Werner Gößling** — Solist: **Adolf Steiner**

4. Konzert am 5. November 1937
W. A Mozart: Ouvertüre zur Oper »Titus«; H. Kaminski: Orchesterkonzert mit Klavier (z. 1. Male); L. v. Beethoven: Chorfantasie (unter Mitwirkung des Musikvereins)
Leitung: **Dr. Hans Hoffmann** — Solist: **Walter Rehberg**

5. Konzert am 3. Dezember 1937
Franz Liszt: Klavierkonzert A-dur, Anton Bruckner: Sinfonie E-dur Nr. 7 (Originalfassung)
Leitung: **Werner Gößling** — Solist: **Hans Martin Theopold**

6. Konzert am 7. Januar 1938
W. A. Mozart: Sinfonie D-dur (Haffner); J. Brahms: Klavierkonzert D-moll; W. Maler: Flämisches Rondo (z. 1. Male)
Leitung: **Werner Gößling** — Solist: **Wilhelm Backhaus**

7. Konzert am 4. Februar 1938
H. Dransmann: Sinfonische Musik (z. 1. Male); M. Ravel: Rhapsodie Tzigane (z. 1. Male); A. Glasunow: Violinkonzert; I. F. Strawinsky: Feuervogel (z. 1. Male)
Leitung: **Werner Gößling** — Solist: **Miguel Candela**

8. Konzert am 25. Februar 1938
E. Pepping: Variationen für Orchester über ein Thema von Senfl (z. 1. Male); Luigi Boccherini: Violoncello-Konzert; Anton Bruckner: 6. Sinfonie (Originalfassung)
Leitung: **Dr. H. Hoffmann** — Solist: **G. Schulz-Fürstenberg**

9. Konzert am 25. März 1938
E. Zador: »Ungar. Capriccio« (z. 1. Male); P. Tschaikowsky: Violinkonzert; Béla Bartok: Musik für Saiteninstrumente und Schlagzeug (z. 1. Male); J. Haydn: Sinfonie »La Reine«
Leitung: **Dr. Hans Hoffmann** — Solist: **Bernhard Hamann**

10. Konzert am 22. April 1938
H. J. Therstappen: Bremische Serenade (z. 1. Male); K. Thomas: Klavierkonzert (z. 1. Male); J. Brahms: Sinfonie E-moll Nr. 4
Leitung: **Dr. Hans Hoffmann** — Solist: **Max Martin Stein**

Philharmonische Gesellschaft Bremen

Leitung: Generalmusikdirektor **Hellmut Schnackenburg**

Vortragsfolge für den Winter 1937/38

(Änderungen vorbehalten!)

1. **Konzert**: 11. und 12. Oktober. C. M. v. Weber: Oberon-Ouvertüre / W. A. Mozart: Violinkonzert A-dur / A. Bruckner: Symphonie Nr. 7 Es-dur / Solist: Prof. **Georg Kulenkampff**
2. **Konzert**: 8. u. 9. Nov.: H. Kaminski: Dorische Musik (z. 1. Male) / J. S. Bach: Klavierkonzert d-moll / L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 7 A-dur / Solist: **W. Hülser**
3. **Konzert**: 22. u. 23. Nov.: J. Haydn: Die Schöpfung / Solisten: **A. Merz-Tunner, W. Ludwig, Fr. Drissen**
4. **Konzert**: 6. u. 7. Dez.: M. Trapp: Symphonie Nr. 5 (z. 1. Male) / L. v. Beethoven: Konzertarie „Ah perfido" / J. Marx: Lieder mit Orchester (z. 1. Male) / R. Strauß: Till Eulenspiegel / Solistin: Kammers. **V. Ursuleac**
5. **Konzert**: 10. u. 11. Januar: H. Berlioz: Römischer Karneval u. 2 Stücke aus „Romeo u. Julia" / R. Schumann: Cellokonzert / Fr. Schubert: Symphonie Nr. 5 B-dur Solist: Professor **Ludwig Hoelscher**
6. **Konzert**: 31. Jan. u. 1. Febr.: J. Brahms: Symphonie Nr. 3 F-dur / L. Dallapiccola: „Der sterbende Roland" (für Mezzo-Sopran) (z. 1. Male) / Zoltán Kodály: „Te Deum" für Chor, Soli, Orchester und Orgel (z. 1. Male) Solisten werden noch bekannt gegeben
7. **Konzert**: 14. u. 15. Februar: G. Schumann: Variationen u. Gigue über ein Thema v. Händel (z. 1. Male) / L. v. Beethoven: Klavierkonzert G-dur / W. A. Mozart: Jupiter-Symphonie C-dur / Solist: Prof. **W. Backhaus**
8. **Konzert**: 7. u. 8. März: W. Trenkner: Variationen-Suite über eine Lumpensammlerweise (z. 1. Male) / L. v. Beethoven: Violinkonzert / J. Brahms: Symphonie Nr. 1 c-moll / Solist Professor **Max Strub**
9. **Konzert**: 21. u. 22. März: E. Wolf-Ferrari: Venezianische Suite (z. 1. Male) / M. Reger: „An die Hoffnung" für Alt u. Orchester / G. F. Händel: Arien für Alt / A. Bruckner: Symphonie Nr. 3 d-moll / Solistin: **Gertr. Pitzinger**
10. **Konzert**: 4. u. 5. April: **Beethoven-Abend**: Ouverture Leonore Nr. 1 / Symphonie Nr. 2 D-dur / Symphonie Nr. 5 c-moll

Ferner außer Platzmiete:
14. und 15. April **im Dom: Joh. Seb. Bach**: Matthäus-Passion / Solisten: **A. Armhold, Sibylla Plate, Heinz Marten,** Professor **Johannes Willy**

29. April (Glocke): **Sonderkonzert** zum Besten des Bremischen Staatsorchesters: R. Wagner: Faust-Ouvertüre / Fr. Liszt: Klavierkonzert A-dur / P. Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6 (Pathétique)

Sechs Kammermusikabende

im kleinen Saale der Glocke

1. **Konzert**: Dientag, 19. Oktober: **Fehse-Quartett**: R. Schumann: Quartett op. 41 Nr. 3 A-dur / W. A. Mozart: Jagd-Quart. B-dur K.V. 458 / J. Brahms: Quartett op. 51 Nr. 1 c-moll
2. **Konzert**: Dienstag, 16. Nov.: **Wendling-Quartett**: Fr. Gerstberger: Quartett op. 11 c-moll (z. 1. Male) / L. v. Beethoven: Quartett op. 59 Nr. 2 e-moll / J. Haydn: Quartett op. 74 Nr. 1 C-dur
3. **Konzert**: Dienstag, 14. Dez.: **Liederabend**: Kammersängerin **EMMI LEISNER**: Lieder von Fr. Schubert / Am Flügel: **Franz Rupp**
4. **Konzert**: Dienstag, 18. Januar: Trio Professor **Karl Klingler,** Violine, **Fridolin Klingler,** Bratsche, Professor **Gustav Scheck,** Flöte. M. Reger: Serenade für Geige, Flöte u. Bratsche / W. A. Mozart: Duo für Geige und Bratsche / L. v. Beethoven: Serenade für Geige, Flöte und Bratsche
5. **Konzert**: Freitag, 4. Februar: **Quartetto di Roma**: L. Boccherini: Quartett D-dur / L. v. Beethoven: Quartett op. 18 Nr. 1 F-dur / R. Schumann: Quartett op. 41 Nr. 1 a-moll
6. **Konzert**: Dienstag, 1. März: **Das Kammertrio für alte Musik: Günther Ramin,** Cembalo, **Reinhard Wolf,** Viola d'amore, **Paul Grümmer,** Viola da Gamba: J. B. Loeilett: Trio für Cembalo, Viola d'amore und Viola da Gamba / A. Vivaldi: Sonate für Viola d'amore u. Cembalo / G. F. Händel: Suite g-moll für Cembalo / J. S. Bach: Sonate D-dur für Viola da Gamba u. Cembalo / J. Ph. Krieger: Trio für Cembalo, Viola d'amore und Viola da Gamba

STAATSOPER DRESDEN

12 Sinfonie-Konzerte der Staatskapelle in der Spielzeit 1937/38

Leitung: **Prof. Dr. Karl Böhm**

Gastdirigenten: Maestro Bernardino Molinari und Professor Dr. Peter Raabe

Reihe A:

Nr. 1: Freitag, den 1. Oktober 1937
Mozart, W. A.: Klavierkonzert Es-dur (K. V. 271) / **Bruckner, Anton:** Sinfonie Nr. 5 (zum 1. Male in der Originalfassung) Solist: **Otto Schäfer**

Nr. 2: Freitag, den 29. Oktober 1937
Verdi, Giuseppe: Requiem / Solisten: **Margarete Teschemacher, Marta Rohs, Torsten Ralf, Mathieu Ahlersmeyer**

Nr. 3: Freitag, den 26. November 1937
Schmidt, Franz: Sinfonie Nr. 4 / **Chopin, Fréderic:** Klavierkonzert Nr. 2 in f-moll / **Dvorák, Anton:** Karneval, Ouvertüre für großes Orchester, W. 92 / Solist: **Alfred Cortot**

Nr. 4: Freitag, den 14. Januar 1938
Spitzmüller-Harmersbach, Alexander: Kleine Marschmusik / **Brahms, Johannes:** Konzert für Violine und Orchester / **Beethoven, L. van:** Sinfonie Nr. 6 / Solist: **Albert Spalding**

Nr. 5: Freitag, den 25. Februar 1938
Blacher, Boris: Orchester-Capriccio / **Beethoven, L. van:** Konzert für Klavier und Orchester in Es-dur / **Brahms, Johannes:** Sinfonie Nr. 4 / Solist: **Josef Pembaur**

Nr. 6: Freitag, den 25. März 1938
Vivaldi, Antonio: L'Inverno / **Beethoven, L. van:** Sinfonie Nr. 1 / **Salviucci:** Sinfonia italiana / **Debussy, Claude:** L'après-midi d'un faune / **Respighi, Ottorino:** Pini di Roma Dirigent: **Bernardino Molinari** a. G.

Reihe B:

Nr. 1: Freitag, den 15. Oktober 1937
Schaub, Hans F.: Passacaglia und Tripelfuge / **Dvorák, Anton:** Konzert für Violoncello und Orchester / **Reger, Max:** Mozart-Variationen, Werk 132 / Solist: **Gaspar Cassado**

Nr. 2: Freitag, den 12. November 1937
Weber, C. M. von: Euryanthe-Ouvertüre / **Trenkner, Werner:** Variationen und Fuge über ein eigenes Thema / **Brahms, Johannes:** Sinfonie Nr. 3 / Dirigent: **Peter Raabe** a. G.

Nr. 3: Freitag, den 10. Dezember 1937
Lederer, Josef: Vorspiel zu einer komischen Oper / **Badings, Henk:** Symphonische Variationen / **Viotti, Giovanni Battista:** Konzert für Violine und Orchester in a-moll, Nr. 22 **Brahms, Johannes:** Sinfonie Nr. 2 / Solist: **Wolfgang Schneiderhan**

Nr. 4: Freitag, den 4. Februar 1938
Wolf-Ferrari, Ermanno: Divertimento / **Boccherini, Luigi:** Konzert für Violoncello und Orchester / **Brahms, Johannes:** Sinfonie Nr. 1 / Solist: **Enrico Meinardi**

Nr. 5: Freitag, den 4. März 1938
Brahms, Johannes: Konzert für Klavier und Orchester in d-moll / **Strauß, Richard:** Eine Alpensinfonie, Werk 64 Solist: **Walter Gieseking**

Nr. 6: Sonntag, den 10. April 1938
Beethoven, L. van: Sinfonie Nr. 9 / Solisten: **Maria Cebotari, Helene Jung, Rudolf Dittrich, Sven Nilsson**

Prospekte und Auskünfte durch die Generalintendanz der Sächs. Staatstheater, Dresden, Taschenberg 3 (Fernruf 250 46) und die Opernkasse (Fernruf 19258)

Der Heidelberger Konzertwinter 1937/1938

Gesamtleitung: Generalmusikdirektor Kurt Overhoff

I. 6 Städtische Symphoniekonzerte
1. 3. Nov. 1937. Solist: Raoul v. Koczalski. Kaminski, Dorische Musik für Orchester / Chopin, Klavierkonzert c-moll Dvorak, V. Symphonie c-moll
2. 13. Dez. 1937. Solist: Alfred Lueder. Haydn, Symphonie G-Dur Nr. 100 / Beethov., Klavierkonzert Es-Dur / Mozart, Symphonie Es-Dur (K. V. 543)
3. 17. Jan. 1938. Solist: Enrico Mainardi. Respighi, Fontane di Roma / Pizzetti, Konzert für Cello mit Orchester / Berlioz, Symphonie op. 16, Harald in Italien. W. H. Trampler, Bratsche
4. 14. Febr. 1938. Solistin: Lubka Kolessa. J. S. Bach, Suite D-Dur Nr. 3 / Kattnigg, Klavierkonzert op. 15 / Trapp, V. Symphonie, F-Dur
5. 7. März 1938. Solist: Hugo Kolberg. Fortner, Symphonia concertante für Orchester / Tschaikowski, Violinkonzert D-Dur op. 35 / Brahms, IV. Symphonie c-moll op. 98
6. 25. April 1938. Solist: Jean Francaix. Debussy, L'après midi d'un Faune / Francaix, Klavierkonzert mit Orchester Strauß, Symphonia domestica

II. 5 Musikalische Morgenstunden
7. Nov., 12. Dez. 1937, 16. Jan., 6. März, 24. April 1938

III. Sonderkonzert des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen, Ortsgruppe Heidelberg
23. Febr. 1938. Werke von Richard und Siegfried Wagner

IV. 3 Kammermusikabende
1. 26. Nov. 1937, Zernick-Quartett / 2. 11. Jan. 1938, Calvet-Quartett / 3. 2. Febr. 1938, Queling-Quartett

V. 2 Konzerte des Kurpfälzisch. Kammerorchesters, Leitung: Konzertmeister Adolf Berg
19. Okt. 1937. Solist: Prof. Alfred Hoehn / 21. März 1938. Solist: Prof. Günther Ramin

VI. 3 Konzerte des Bachvereins, Leitung: Prof. Dr. Poppen
1. 29. Okt. 1937. Lieder-Abend Karl Erb
2. 5. Dez. 1937. Gerhard Frommel: „Herbstfeier"
3. 13. März 1938. Johannes Brahms: „Deutsches Requiem"

VII. Haydn-Schumann-Fest der Stadt Heidelberg
28. bis einschließlich 31. Mai 1938

Deutsches Händel-Fest 1937
in Breslau

Sonnabend, den 9. 10. 1937
20 Uhr im Remter des alten Breslauer Rathauses (erbaut bis 1485)
Kammermusikabend
Solisten: Ly Stadelmann (Cembalo) und Mitglieder der Schlesischen Philharmonie.

Sonntag, den 10. 10. 1937
11½ Uhr in der Aula Leopoldina der Breslauer Universität (erbaut 1732)
Vortrag
Universitätsprofessor Dr. A. Schmitz: „Das Händelbild unserer Zeit",
ferner spielt das Kammerorchester der Schlesischen Philharmonie.

17 Uhr in der Jahrhunderthalle
Orgelkonzert
Szenische Aufführung des Oratoriums
„Herakles"
unter Mitwirkung von hervorragenden Mitgliedern der Städtischen Oper, 800 Sängern und Sängerinnen des Chorgaues Schlesien im Reichsverband der gemischten Chöre, sowie der Schlesischen Philharmonie.
Spielleitung: Heinrich Köhler-Helffrich
Bühnengestaltung: Prof. Hans Wildermann.

Montag, den 11. 10. 1937
20 Uhr im Konzerthaus
Orchesterkonzert
Solist: Robert Watzke (Baß)
und Mitglieder der Schlesischen Philharmonie.

Gesamtleitung: Generalmusikdirektor Philipp Wüst.

UNTERRICHTS-NACHWEIS

STELLEN-NACHWEIS

Die Stadt Flensburg besetzt baldmöglichst auf Grund eines privaten Dienst-vertrages die Stelle eines

STÄDTISCHEN CHORDIREKTORS.

Der Bewerber übernimmt die **Leitung der städtischen Chöre** (2 Chor-Orchester-Konzerte unter seiner Leitung) und den Aufbau des **städtischen Singschulwesens,** insbesondere die Musikpflege innerhalb der Jugend.
Bewerbungen mit Lebenslauf, Bild, Gehaltsansprüchen und Nachweis entsprechender chortechnischer Erfahrungen bis zum 15. September 1937 an den

OBERBÜRGERMEISTER DER STADT FLENSBURG.

BEZUGSQUELLEN-NACHWEIS

MUSIKINSTRUMENTE UND SAITEN

Pianos



Hans Rehbock & Co., Kurfürstendamm 22, Motzstr. 7, Tel. 91 09 64, 27 61 82
Alleinverkauf: **Blüthner, Duysen, Förster, Ibach, Seiler, Schiedmayer**
Aut. Vertretung: **Bechstein, Steinway & Sons.** Auch gebrauchte, la überholte Flügel u. Pianos! Evt. Teilzahlung. **Kleinklaviere** in großer Auswahl. **Mietinstrumente.**

ADAM Inh. Rich. RATHKE
KLEINKLAVIERE, FLÜGEL, PIANOS Verkauf Miete
BERLIN, NOLLENDORFPLATZ 7 — TEL. 27 15 07

FLUGEL, PIANOS, gebraucht und neu in großer Auswahl
MIETINSTRUMENTE bei Kauf Teilanrechnung
LAURITZ BAHRT, Berlin-Schöneberg
Hauptstr. 1, Tel. G 1, 8165



Biese **Flügel Pianos**
seit über 86 Jahren bewährt und beliebt, neu und gebraucht, preiswert
Berlin-Neukölln, Weigand Ufer 18

PIANO-DORN
Gebrauchte Markenpianos — Flügel — Mietpianos
Teilzahlung — sämtliche Reparaturen
Berlin W 35, Potsdamer Straße 73 — Telefon: 270247

1887 50 Jahre **1937**



Hoffmann-Pianos
Georg Hoffmann G. m. b. H.
Das anerkannt klangvolle, technisch vollendete Piano
Niedrige Preise — Kleine Kaufraten
Berlin SW 19, Leipziger Str. 57 (Spittelmarkt)

Akkordeons jed. Preislage, bequeme Zahlweise
Berlin W 35 Lützowstraße 68 **Musikhaus Gercken**
Pianos, Flügel, Harmoniums

Piano- **Kaiser**
Ständige **Piano-Schau**
8 Schaufenster



Berlin
Kantstraße 117
C 1, 7700
Miete · Teilzahlung
Übungszimmer
Gebrauchte Flügel, Pianos: Steinway, Bechstein, Blüthner, Ibach, Schwechten — Kleinklaviere



Pianos **Flügel Harmoniums**
Auswahl ca. 150 Instrumente
auch gebrauchte Bechstein, Blüthner, Ibach usw.
Teilzahlung · Vermietung · Reparatur
Conrad Krause, Berlin, Potsdamer Str. 22 b

KLAVIANOS ideale Begleitinstrumente für Gesang u. Bewegung v. 462.- an
Teilzahlung — **Pianofabrik MANTHEY,** Berlin, Reichenberger Straße 125, U-Bahn Görlitzer Bhf. — Tel.: F 8, 2023

Der große Erfolg der Leipziger Frühjahrsmesse 1937 Instrumente der Pianofortefabrik
Steingraeber & Söhne, Bayreuth gegr. 1852
Stutzflügel, Kleinflügel, Kleinpianos 115 cm, Stutzpianos 88 cm hoch antik, Chippendale, moderne Raumkunst. / 10% Anzahlung, 5% Monatsrate.
Alleinvertretung: **Pianohaus Carl Müller,**
Berlin W 35, Potsdamer Straße 27b, Tel.: B 1, Kurfürst 2022
Auch gebrauchte Flügel und Pianos ständig am Lager.

Wilhelm Pepper
Pianoforte- und Flügelfabrik - gegr. 1863
Der große Messeerfolg: das Harfen-Cembalo-Piano
Berlin SO 36, Harzer Str. 33, Tel.: F 8, 4443

Grotrian-Steinweg
Steinway & Sons
Vertretung: Pianohaus Max Porth
Berlin, Tauentzienstr. 7 und Berliner Str. 168
(am Knie) Tel.: B 4, 8663 - Kleinpianos verschied. Marken
Gebrauchte Flügel u. Pianos: Bechstein, Blüthner, Ibach usw.
Teilzahlung · Stimmen · Vermietung · Reparaturen



SCHWECHTEN
das wundervolle Klavier
seit 1841
G. SCHWECHTEN, Hof-Pianoforte-Fabrik
BERLIN O 112, Frankfurter Allee 32

SEIBERT & FRITSCHE
Flügel – Piano – Harmonium
Meister-Harmonium und Celestra
Stimmer d. Reichsrundfunkgesellschaft
Berlin W 35, Potsdamer Straße 29 * Telefon: 22 5517

Pianos E. Werner & Sohn Flügel
Pianofortefabrik, Berlin W 35, Bülowstr. 94, Tel. 21 10 43
Miete - Auch gebrauchte Instrumente Teilzahlung - **Kauf**

Westermayer-Pianos
Flügel, fabrikneu sowie gebrauchte
Teilzahlung — — — — Vermietung
Berlin, Bülowstraße 5, B. 7, 5214

Piano-Verleih

MIETPIANOS mit Vorkaufsrecht
VIERLING Pianofabrik seit 1879
Bln., Uhlandstr. 184, nahe Kurfürstendamm, J 1, Bismarck 4444

R. C. Uherek
Ankauf — Verkauf in gebrauchten Markenpianos, Flügel,
Harmonium, Mietpianos billigst. Habsburgerstr. 12, B. 7. 5339

Pianoreparaturen

STIMMUNG AUF KAMMERTON
Aufarbeit., Modernisieren und alle, auch schwierigste
Reparaturen an Flügeln, Pianos, Harmoniums. Gegr. 1900
Wilhelm Gruban, Musikinstrumentenmacher - Meister,
Berlin-Steglitz, Schloßstraße 96 - Fernsprecher: 72 07 95

Geige

ALEX. BUCHER, Geigenbauer
Spezialist in Reparaturen von alten Meisterinstrumenten und Neubau von besten Toninstrumenten
Berlin-Steglitz, Schildhornstraße 46 (am Breitenbachplatz), Tel.: G 9, 2717

MICHAEL DÖTSCH
Geigenbauer / Spezialist für Kopien alter Meistergeigen
An- und Verkauf alter Geigen / Reparaturen
Berlin-Wilmersdorf, Lauenburger Straße 3, Tel.: H 6, 6740

Hammig **200 Jahre Geigenbau!**
Streichinstrumente in allen Arten
Bögen · Bestandteile · Reparaturen
Berlin W 9 - Eichhornstraße 8 Hpt.

Alfred Leicht, Geigen- und Bogenmacher
Neubau, Reparaturen, tonliche Verbesserungen, alle Bestandteile, alte Instrumente
Berlin W 50, Ansbacher Str. 44/5, Tel. 24 42 76

Armin Neumann Atelier für Kunstgeigenbau und Reparaturen
Handlung alter und neuer Streichinstrumente sowie Bogen, Kästen, Saiten und Bestandteile *ITALIENISCHE SCHULE*
Berlin W 9, Köthener Str. 45 (am Potsdamer Platz) Tel. A 9 Blücher 0614



ANTON PILAR
GEIGENBAUMEISTER
Neubau und Reparaturen
Streich- u. Zupfinstrumente, Blockflöten
Berlin W 35, Bülowstr. 16 (B 7, Pallas 4856)

Violinen, Bratschen u. Celli
eigener Entw. d. Modelle u. i. allen Teilen eigenhändig gebaut
Albin Wunderlich, Geigenbaumstr., Bln.-Charlottenb., Kantstr. 85

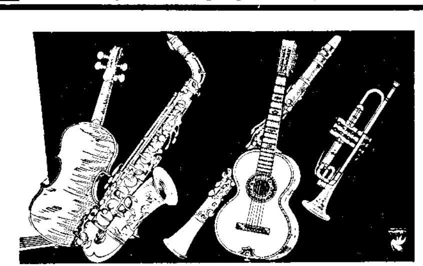
GEORG ULLMANN
Geigenbauer und Bogenmacher
Alte, Neue Meister- und Schülerinstrumente
Berlin W 50, Kurfürstendamm 233, (an der Gedächtniskirche) Tel. J 1, 3726

Gelegenheitskauf

Musikhaus HANS RUDEL
Berlin N 54, Gipsstraße 12a · Anruf: D 1, Norden 5603
Musikinstrumente aller Art für Blas- und Streichorchester
Schlagzeuge — Bandonions — Accordeons
Gelegenheitskäufe in **gebrauchten** Instrumenten

Verschiedene Instrumente

HOHNER-SPEZIALHAUS **PÄSOLD**
DER AKKORDEONHÄNDLER BERLINS
Berlin-Charlottenburg, Bismarckstr. 39 — Ruf: **34 46 55**
Fachgeschäft f. erstkl. Musik-Instrumente. Gr. Lager in Akkordeons. Unterrichts-Beratung. Teilzahlung gestattet.
Eigene, erstklassig eingerichtete Reparaturwerkstatt.



Seit dem Jahre 1854
gute Musikinstrumente
für Orchester, Schule und Haus
Ansichts- und Auswahlsendungen
Kostenanschläge u. Preislisten frei
C. A. WUNDERLICH, gegr. 1854
Siebenbrunn (Vogtl.) 181
Blockflöten - Gamben - Violen d'amour

Die Blockflöten
f. ernsthaft. Musizieren
Herwiga - REX
Herwiga - SOLIST
Herwiga - PRAETORIUS
Wo am Ort nicht erhältlich, direkt bei
WILHELM HERWIG + Markneukirchen 233

Zupf- u. Streichinstrumente



P. & F. Szymansky
Neubau / Reparatur / Saiten
Berlin O 34, Frankfurter Allee 359
Telefon: 59 50 22

Saiten



Professor Havemann urteilt über die Götz-Saiten:
Ihre Saiten sind vorzüglich, sowohl im Klang wie auch in ihrer Haltbarkeit.
Berlin, 11. 4. 35.

VERSCHIEDENES

Notenabschriften u. Vervielfältigungen

Notenkopien
Spez. Partitur- und Klavier-Schönschrift — Beste Referenzen
WERNER BLISS
Berlin W 50, Passauer Straße 31 — — Telefon: 25 5745

FELIX BONCK übernimmt sämtl. notenschriftl. Arbeit., Schwarzschrift, Transpositionen, „Spezial.: PARTITUREN", Gewissenh. sorgf. Ausführung
Berlin NW 87, Klopstockstr. 31, r. Grth. III l., Tel.: Tiergarten C 9, 3827

Notenschreibbüro „Borgers"
studierter Musiker
Berlin W 15, Fasanenstraße 70, Fernruf J1, Bismarck 3116

Vervielfältigungen
von Bühnenstücken, Noten, Opern etc. sowie sämtliche Schreibmaschinenarbeiten liefert schnell und preiswert
Curt Brecht, Schöneberg, Hauptstr. 121 — Tel. 71 70 02

Notenkopien, Vervielfältigungen
schnell, sauber, gewissenhaft
R. Hoffmann
Berlin-Friedenau, Wilhelm-Hauff-Straße 7, Tel.: 88 13 77

Notenabschriften
VERVIELFÄLTIGUNG, DRUCK, FOTOKOPIE, Transpositionen
Instrumentation, fehlerlose, preiswerte Arbeit u. fachmänn. Berat.
„Notenkopie" **Maria Peterka,** Berlin SW 19, Dresdner Str. 82/83, Tel. 67 40 31

Notenschriftl. Arbeiten
f. Druck u. Fotokopie, Notenvervielfältigungen
Instrumentation, Transposition
Helmuth Schwabe - Berlin W 9
Tirpitzufer 14 — Telefon: 21 33 39

Antiquariat

NOTEN auch ANTIQUARIAT
Ankauf — Verkauf / Musikhaus Weber
Berlin-Charlottenburg 1, Scharrenstr. 4, Ecke Wilmersd. Str.

Buchdruckerei

Buchdruckerei A. Oehring
Inh. Paul Oehring — Drucksachen jeder Art — Gegr. 1908
Berlin-Charlottenburg 4, Wilmersdorfer Str. 93 — Tel. 32 16 36

Sicherheitsglas

Autosicherheitsglas Schützen Sie sich rechtzeitig für Ihr Auto mit „**SIGLA**"- Sicherheitsglas. Einbau schnellstens durch
H. Tscheche, Berlin-Halensee, Nestorstraße 21
Tel.: J 7, 1376 am Kurfürstendamm

Notenbinderei

Maria Lühr Alben, Mappen, Buch- und Noteneinbände
Berlin W 15, Kurfürstendamm 225, Tel.: J 1, 3797

Photo

FOTO-ATELIER
VON GAZA UND BINZ
Berlin W, Kurfürstendamm 45, Tel.: J 1, 6697

Kleinbild-Kameras
3x4 cm, 16 Aufnahmen auf 4x6,5 Film, Schlitzverschluß, bis 1/500 sec., Anastigmat 1 : 3,5 . . . . **RM 45.—**
24x36 mm, 36 Aufnahmen auf Normal-Kinofilm, Compurverschluß bis 1/300 sec., Filmzählwerk, gekuppelter Entfernungsmesser, Anastigmat 1 : 2,9 . . . . . . **RM 98.—**
Wir nehmen Ihre alte Kamera gern in Zahlung. — Wegweiser B kostenlos!
Planol-Photo-Vertrieb **Berlin W 30, Bayreuther Str. 33** / Telefon: 25 56 55

Hartungs Künstlerkarte nach jedem Foto
im üblichen Farbton 25 St. 7.50, 50 St. 9.—, 100 St. 12.—
Bilder 18×24, 50 St. 20.—, 100 Stück 28.50 incl. Beschriftung
Besteller haftet für Reproduktionsrecht. **Berl.-Wilmersdorf, Kaiserpl. 7**

Individuelle Künstler-Fotos
6 verschiedene Aufnahmen, Postkarten RM 3.—
FOTO MEINEN
Berlin W 62 - - - Lutherstraße 16 - - - Nähe „Skala"

Heirat

Vornehmsten gesellschaftl. Anschluß!
bietet ständig zwecks Ehe
EDITH GOETSCHEL-ENGELMANN
Berlin-Schöneberg, Innsbrucker Straße 33, Tel: 71 67 71

Hotel und Pension

Hotel „Der Krausenhof"
Berlin W 8, Krausenstr. 8, an der Friedrichstr., Tel.: 16, 6321
Das oft gelobte Haus empfiehlt sich sämtlich künstlerisch schaffenden Musikern. In unmittelbarer Nähe der Ministerien und des staatl. Opernhauses. Alle Zimmer mit fließ. Wasser und Telefon. Zimmer mit Badanschluß

Haus Stephanie **Berlin W 15 Kurfürstendamm 45 Tel. 91 6955**
Moderner Komfort

Büromaschinen

Mercedes-Büromaschinen beziehen Sie durch die autorisierte **Mercedes-Agentur Schülein Berlin W 15 - Fasanenstr. 38**
Tel.: 92, 7090. Kulanteste Zahlungsbed.
Verlangen Sie unverbindlichen Vertreterbesuch

Möbel

Couch Baerwinkel Berlin SO 36, Adalbertstr. 95, F 1 5770
Mottensichere Polstermöbel in Leder u. Stoff

MÖBEL KAMERLING
über 30jähriges Bestehen — — Kasse und Teilzahlung
Berlin N, Kastanienallee 56

Wäscherei

Zarte Gewebe und jede Art von Wäsche wäscht Ihnen Wäscherei
Emil Krause, Berlin-Friedenau
Rheinstr. 47, H 8 Wagner 4755. Abholung täglich.

Blumen

Blumen-Hübner am Zoo
Fernruf: 91, 0122 - Joachimsthaler Straße 42
Schöne Blumen zu allen Gelegenheiten!
Blumenspendenvermittlung nach allen Städten der Welt

Massage

Masseurin geprüft, übernimmt Behandlungen in und außer dem Hause
Mrowizynski, Berlin SO 36, Oranienstr. 30

Kosmetik

Augenfalten, Leberflecke
Sommersprossen, Warzen beseitigt ärztlich geprüfte Kosmetikerin **Gertraud Senz.** Gesichts-, Hand- und Fußpflege. Vorherige telephonische Anmeldung B 5 7575 erbeten.

Befreien Sie Ihr Gesicht von lästigen Pickeln, Mitessern, Sommersprossen, Falten und Krähenfüßen durch
Sauerstoff-Schönheits-Paste
m. Anleitg. z. Gesichts-Massage. Portofreie Nachn. RM 3.55.
L. Wolkowski, Berlin W, Kleiststr. 36, Ärztlich geprüfte Kosmetikerin

Büsten-Kosmetik

Formenschöne Figur
Ideale Büste auch bei starker Erschlaffung o. spärlich. Entwickl. in kurz. Zeit durch die garantiert unschädl. fachärztl. begutachtete Hormon-Emulsion **Ultraform**
Notar. beglaub. Dankschr. Ausgez. m. Goldner Medaille Lond. u. Antwerp. Pak. 3.25, Dopp.-Pak. 5.- u. Porto. (Angeb.: ob Präp. A z. Aufrichtg. o. Präp. V z. Vollentwickl.) Vers. diskr. Prosp. gratis!
Nur echt vom **Hygiena-Institut, Berlin W 15** / Nr. **189**

Haarfärben

Wenn **Haarfärben u. Dauerwellen** dann
Berlin W 9, Linkstraße 13

Heilpraxis



Inhalieren Sie mit dem **Pea**-Apparat! **Wohltuende Wirkung!!**
Sonstige Anwendung: Husten, Schnupfen, Katharre, Asthma usw. Preis kompl. RM 6.70.
Broschüre kostenlos durch
Pea-Laboratorium Heinrich Franck
Berlin-Steglitz, Elisenstr. 24

HEILPRAKTIKERIN
A. Neubert
Berlin W 35 - Kurfürstenstraße 149
Tel: **B 1, 3926**

Naturgemäße **NERVENPFLEGE** für geistig und künstlerisch Schaffende, gegen nervöse u. organ. Störungen4
ANNA OKOLOWITZ, BERLIN W 62, KLEISTSTRASSE 34
Sprechzeit: 4–6, und nach tel. Vereinbarung 25 — 5847

F. Sueplie — **Nur erstklassige Sport- und Heilmassagen**
Wilmersdorfer Str. 125, Tel. 31 19 48 Charlottenburg 4

ADRESSENTAFEL

Sopran

Marianne Brugger
Konzert SOPRAN Oratorien
Berlin-Grunewald, Friedrichsruher Straße 31, Tel. H 9, 0460

Hildegard Erdmann
Sopran
Berlin-Wilmersdorf, Westfälische Str. 82, Tel.: H 6, 6287

Bertha Gunderloh
Sopran
Oper, Konzert, Oratorien, Rundfunk, Film
Berlin W 35, Frobenstraße 24, Tel. 21 32 30

Adine Günter-Kothé, Sopran
Sekr.: **Herm. Hoppe, Berlin-Wilm.,** Bayrische Str. 20, Tel. 863181

Katharina Kirchheim
Konzert - Sopran - Oratorien
Sekret.: Berlin W 30, Hohenstaufenstr. 62, Tel.: 27 12 51

Gisela Meyer Sopran Oratorien Lieder
Berlin W 62, Lützowplatz 10, Tel.: B 5, 0840

Else Reuter-Neeb
Sopran Weilburg/Lahn, Adolfstr. 5, Tel. 514

Else Sievert Sopran
Unterricht — Oper — Konzert
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Str. 18-19, Tel.. 88 18 44

CARLOTTA TAG Koloratur-Sopran
Berlin W 35, Ludendorffstr. 44, Telefon B 1, Kurfürst 3141

Alt und Mezzo-Alt

Ruth Gehrs, Alt
Oratorien — Lieder — Orchestergesänge
Sekr.: **Berlin-Charl.,** Kaiser-Friedrich-Str. 3a, Tel: C 4, 5977

Margarete Hartmann, Alt
Oratorien — Lieder — Orchestergesänge
Berlin-Wilmersdorf, Wexstraße 38, Telefon: H 6, 6853

ELISABETH IDE, Alt
Konzert — Oratorien — Oper — Unterricht
Berlin-Charlottenburg 9, Oldenburgallee 13, Tel.: J 9, 1702

Lotte Meusel
Alt-Mezzo
Berlin-Charlottenburg 9
Westend-Allee 98c — — — Telefon: J 9, 2051

Margarete Olden, Alt
Oratorien - Lieder - Oper / **In- und ausländische Erfolge**
Berlin W 30, Heilbronner Straße 7 / Telefon: B 6, 2307

Margarethe Roll, Mezzo-Alt
Konzerte In- und Ausland — Unterricht
Berlin-Lichterfelde, Kadettenweg 19, Telefon: 73 39 03

Baß und Bariton

Wilhelm Hiller
Staatsoper / Baß
Berlin-Wilmersdorf, Binger Straße 11a
Telefon: H 9 Schmargendorf 4105

Hans Friedrich Meyer
Bln.-Neuwestend, Bolivar-Allee7, Tel. J 9, 1682 BARITON

Baß-Bariton

G. R. KALKUM Konzert- und Oratorienbaß
Belcanto-Meister
Berlin-Charlottenburg 2, Kantstraße 160 — Tel. 91 33 17

Erich Fincke Baßbariton
Sekr.: **Berlin SW 29,** Zossener Str. 38 II, Tel.: F 6, 7026

J. M. HAUSCHILD Baß-Bariton
Berlin W 50, Regensburger Straße 34, Telefon B 4, 7540

Ewald Kaldeweier Baß-Bariton
für Oratorium und Lied — Anschrift: **Berlin,** Sekretariat E.K., Berlin-Schmargendorf, Kranzerstr. 5, Tel. H 9 0190
oder direkt **Bochum,** Christstr. 6, Tel. 62991

RUD. WATZKE Baß-Bariton
Konzertd. Blache & Mey, Bln. W 30, Bayerisch. Platz 5, 26 0306

Klavier

Gustav Beck, Pianist
Bln.-Halensee, Karlsruher Str. 29, I. l., Tel. J 7, 2096

ELSE BLATT · Pianistin
Berlin-Halensee, Westfälische Straße 54, Tel.: J 7, 2783

Wolfgang Brugger Pianist
Berlin-Charlottenburg, Neue Kantstraße 9
Telefon: J 3, (Westend) 6285

Maria Dombrowsky
Pianistin
BERLIN W 50, Nürnberger Str. 65, Tel. B 4 Bavaria 6801

Elisabeth Dounias-Sindermann
Pianistin
Lehrerin am Konservatorium der Hauptstadt Berlin
Berlin-Eichkamp, Zikadenweg 59, J 3, 4594

Hermann Hoppe
Pianist
Berlin-Wilmersdorf
Bayerische Straße 20 — Telefon: H 6, 3181

WERNER JANY Pianist Organist Begleiter
Potsdam - Luisenstr. 14 - Ruf 3491

HEINZ LAMANN Pianist
Lehrer am Konservatorium der Hauptstadt Berlin
Berlin-Wilmersd., Brandenburgische Str. 8, Tel.: H 6, 4249

ELSE MALLWITZ Pianistin
Stettin, Henriettenstraße 7

Ilse Rodzinski Pianistin — Kammermusik — Begleiterin
Berlin NW 87 + Altonaer Straße 36 + Tel.: C 9, 3543

Hedwig Schleicher
Pianistin
Heidelberg, Schloßberg 1, Telephon: 4506

JOACHIM SEYER-STEPHAN
PIANIST
Berlin-Zehlendorf · Forststraße 3 · Tel.: H 4, Zehl. 3029

Hans-Martin THEOPOLD
Berlin W 15, Brandenburgische Str. 36, Tel. J 7, Hochm. 2721

Walter Thiele
Solo — Kammermusik — Begleitung — Unterricht
Berlin-Halensee, Hektorstr. 8, Tel. 97 86 41

Hubert **THIELEMANN**
Sekretariat f. Berlin: **Halensee,** Joh.-Sigismund-Str. 20
für Westdeutschland: **Bielefeld,** Oberntorwall 10

E. von Wentzel, Pianistin
unterrichtet Anfänger und Fortgeschrittene
Bln.-Wilmersd., Nassauische Str. 27 (Gartenhaus), Tel. 86 62 88

Geige

Frau Milly Berber
Geigerin Unterricht für Fortgeschrittene
früher München jetzt
Berlin W 30, Rosenheimer Str. 13 — Ruf 26 45 05

Ilse Böhmig
Konzertgeigerin - Unterricht
Berlin W 15, Kurfürstendamm 62, Tel.: C 1, 4650

Ilse-Veda Duttlinger
Berlin - Wilmersdorf, Landhausstraße 40
Telefon: H 7. 1191

Marie-Luise **König-v. Kleist**
Berlin-Charlottenburg 5, Wundtstr. 68/70 - Tel.: 93 37 97

MARTA LINZ
BERLIN, GIESEBRECHTSTR. 16
TELEPHON-ANSCHLUSS: 32 0343

MARIA NEUSS
VIOLINE
Bln-Wilmersdorf, Aschaffenburger Str. 26, Tel.: H 7, 0809

Gerda Reichert
Berlin-Lichterfelde-W., Baseler Str. 18, Tel.: G 3, 2891

OTTOMAR VOIGT
Karlsruhe/Rh., Wendtstraße 12 - Telefon: 3848

Bratsche

CARL WINTER
Bratsche-Violine — Kammermusik — Unterricht
Berlin-Steglitz, Humboldtstraße 14 II, Telephon: 79 28 07

Cello

Günther Schulz-Fürstenberg
Solocellist
Berlin - Wilmersdorf, Motzstraße 94
Tel. B 6, 4648 und H. 0, Kladow 8758

SIGRID SUCCO Cellistin
Berlin W 15, Pariser Str. 25/26, Tel.: J 2, 5545

Harfe

Professor **Max SAAL**
Staatsoper — Hochschule — Konzerte — Kammermusik
Unterricht — Berlin NW 87, Siegmundshof 21, Tel.: 39 20 83

Orgel

Lothar Penzlin **(Orgel)** **Bln.-Charlottenburg 4**
Wielandstraße 4 / Fernruf: C 1, Steinplatz 6085

Trio

Schulz - Fürstenberg - Trio
Kurt Borack, Cyrill Kopatschka, Günther Schulz-Fürstenberg
Berlin-Wilmersdorf, Motzstraße 94, Tel. 26 46 48

Quartette

Bentz-Quartett
Beatr. Bentz, Lisel. Hauschildt, Cl. Schiler, Ren. Werner
Berlin W 62, Lützow-Ufer 22, Tel. 25 46 03

LENZEWSKI-QUARTETT
FRANKFURT a. M.

Vereinigungen

Berliner Solisten-Vereinigung
Leitung u. Adresse: **Waldo Favre**
Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 13, Tel.: C 2, 2656



Vokale Kammervereinigung
(21 Sängerinnen und Sänger)
Dirigent: Karl Ristenpart
Geschäftsstelle: Berlin S 42, Ritterstr. 95
Fernruf: 61 53 06 (9—19 Uhr)

Komposition

E. van Dooren
Komponist
Berlin W, Nürnberger Straße 13 III
Bearbeitungen, Korrekturen, Orchestrierungen.
Vertonung von Texten.

Konzertbegleiter

Willy Jaeger Konzertbegleiter
Bestens empfohlen durch **Karin Branzell**
und Kammersänger **Leo Slezak**
Berlin-Friedenau, Lauterstr. 38, Tel. 83 19 37

Kapellmeister

ERICH CLAUSSEN
Kapellmeister, Komponist, Pianist, unterrichtet:
Künstlerisches Partienstudium, Oper, Operette, Tonfilm.
Gründliche Korrepetitionen, Begleitungen, Klavier
Berlin-Steglitz, Humboldtstraße 14

Werner-Joachim Dickow
Kapellmeister, Komponist, Gastdirigent
BERLIN W 50, Prager Straße 35, — Telefon-Nr.: 24, 4841

Tanz



Nidda Gober-Godlewski
Eigene Tanzabende — Erfolgreiche Gastspiele
Unterricht im Bühnentanz
Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 46, Tel. 87 40 84

UNTERRICHT

Konservatorium

Private Musikschule Carl Thomas vorm.
MOHR'SCHES KONSERVATORIUM
Berlin SW 19, Prinzenstr. 44, a/Moritzpl., Ruf: 61 59 23
Berufsstudium — sämtl. Musikfächer — Hausmusikabt.
Lehrkräfte v. d. Staats- u. Reichsoper

Bühnenausbildung

Schauspielausbildung
Fred Beckers
Regisseur u. Bühnenlehrer
Berlin W 35, Kurfürstenstr. 155
Telefon: 21 46 68

Jeanne Koetsier Sängerin
Jan Koetsier-Muller Regisseur u. Vortragsmeister
Berlin-Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 192, Tel. H 7, 3607
Ausbildung bis zur Podium- und Bühnenreife — Tonfilm — Radio
„Sprecherziehung", Verlag Quelle & Meyer, Leipzig

Reichersche Schauspielschule Gegr. 1899
Leitung Moest
Berlin W 50, Prager Straße 30, Fernruf B 4, 0855

Gymnastik u. Tanz

Berufsausbildung f. Gymnastiklehrer Theatertanz Ballett Step Solotanz Einstudierungen
H. Feist Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 159, Telefon J 7, 2894

Witha Herm-Roth Tanzstudio
Bewegungslehre speziell für Bühnenkünstler
Berlin-Charlottenburg, Grolmanstr. 35, Tel. J 2, 1805

Lotte Wernicke - Ausbildungsstätte
für Tänzer / Bühnentanz / Lehrer für tänzerische Körperbildung
Neuaufnahme zum April 1937 — Prospekte kostenlos
Laienklassen — Berlin NW 87, Flensburger Str. 3 / C 9, 4451

Berty Rieser
Ausbildung in Ballett u. künstl. Tanz, Kinder-, Laienkurse
Berlin-Charl., Berliner Str. 164, am Knie, Tel.: C 4, 3611

Luise Moras-Antrick
Deutsche Gymnastik, pflegerische Gymnastik, Massage
Berlin-Charlottenburg 9, Reichsstr. 7, Tel.: 99 09 14
Berlin W 62, Nettelbeckstraße 20, Tel.: 25 03 73

GYMNASTIK Schule GERDA TROOST
Einzel- und Kursusunterrich
2jährige erufsausbildung für die Gymnastiklehrerin
Berlin-Charlottenburg, Schlüterstraße 37

Turnanstalt

Zandersaal - Orthop. Turnanstalt
Kurzwellen-Diath., Höhensonne, infrarote Bestrahlung, Heißluft-Massage — zugelassen zu den Kassen.
Alma-Else Eimer, Berlin W 30, Nollendorfplatz 6/1,
Geöffnet von 10—1 und 5—7 Telefon: B 7, 4344

Schall-Aufnahmen

Stimmkontrolle - Photographie des eigenen Tons
Schallplattenselbstherstellung zur Erleichterung des Unterrichts. Probeaufnahmen unverbindlich
RADIO-BARON, Unter den Linden (Passage) 35 — A 2 2046

Schallaufnahmen zur Stimmkontrolle usw. einwandfrei u. preiswert
Berlin W 35, Potsdamer Str. 56
Nähe U-Bahnh. Bülowstr. Tel. 22 1555
Schall-Echo

Dram. Unterricht

Charlotte Gadski-Busch
Dramatischer Unterricht im Opernfach
Berlin-Charlottenburg, Bismarckstr. 67, Tel.: C 9, 1769

Theoret. Unterricht

ULF SCHARLAU staatl. gepr. Privatmusiklehrer
unterrichtet in: Komposition, Theorie, Improvisieren, Musikgeschichte, Stilkunde
Berlin-Charlottenburg, Gustloffstr. 11, Tel.: J 3, 5764

Geige - Klavier - Konzertbegleitung

SABINE KIESCHKE
staatlich anerkannte Violinlehrerin und Solobratschistin
Unterricht in Violine, Viola, Orchester für Anfänger
Berlin NW 87, Siegmundshof 19 — Telephon: 39 43 72

ANASTASIA MACHOWICZ, staatl. anerk. Lehrerin f. Violinspiel
Künstlerisch., individuell. Unterricht f. Anfänger u. Fortgeschrittene nach in eigener langjähr. Praxis gewonnenen Erfahrungen, sowie Erkenntnissen modern. Musikpädagogik / **Kammermusik-Ensemblespiel** / Der Unterricht kann auf Wunsch im Haus des Schülers erteilt werden / **Bln.-Charlottenburg 1,** Wernigeroder Str. 15

NINI THUROW
Violine - - Kammermusik, Unterricht
Berlin-Charlottenburg, Pestalozzistr. 54 a, Tel. 30 17 46

Pianistin Beckmann-Scharfe
Pädogogin, Spezialität: Korrektur vernachlässigter Technik
Berlin SW 61, Großbeerenstraße 72, Tel. A 9, Blücher 4752

THILDA JANITZKI
staatl. gepr. Klavierpädagogin
unterrichtet nach modernen Gesichtspunkten
Berlin NW 87, Klopstockstraße 53 / Telefon: 39 37 12

Flügel-Vermietung
Telefon: **31 47 47**
Berlin-Charlottenburg - Pestalozzistr. 47

Waldemar von Vultée Kapellmeister
Korrepetition für Konzert und Theater — Konzertbegleitung
Bln.-Halensee, Eisenzahnstr. 65, Tel.: J 6, 3814

Herbert Wonneberg
Konzertbegleitung — Korrepetition — Unterricht
Tel: B 1, 0855, Berlin W 35, Bülowstr. 100 (Nollendorfplatz)

Gesangbegleitung auch Instrumente,
Vertonung von Texten, Revision von Kompositionen
J. Victor, Berlin W 30, Viktoria-Luise-Pl. 10, Tel.: 25 66 63

Gesang

Dr. EGENOLF — Der Spezialist für Atmung
Stimmbildner und Gesangsmeister
Berlin W 15, Knesebeckstraße 48/49, Tel: J 2, 2840

Gesangsausbildung für Bühne - Film - Funk
BACHMANN - BERLIN W 30
Heilbronner Straße 31 - Tel.: 26 03 74 (9-11)

HELENE CASSIUS Gesangschule Berlin W 50,
Spichernstraße 16 · Ruf B 4 Bavaria 0582 · Bühne und Konzert

LOLI EBELING-HEELEIN
Konzert-Sängerin — Stimmbildung — Repertoir-Studium
Umfangreicher, warm timbrierter Sopran. Ausgiebige mühelose Höhe von süßem Wohllaut.
Berlin W 30, Speyerer Str. 4 (B 6, 4114) (8-Uhr-Abdb.) Mai 1936.

Hildegard Fischer Gesanglehrerin staatl. anerk.
Oper - Konzert - Oratorien - Korrepetition
Berlin-Charl., Uhlandstr. 24 (am Kurfürstendamm), Tel.: 91 47 33

Opernsängerin ILSE HEMPEL
Staatl. gepr. Gesangspädagogin — Sichere Stimmfehlerteilung
Berlin-Halensee, Westfälische Str. 62, Tel.: J 7, 3985

Anni Jagdmann
Stimmbildnerin, Oper, Konzert, Funk, Film
Schule Lilli Lehmann
Berlin-Charlottenburg, Kirchstr. 14, Tel.: 34 14 28

Ausbildung von
Lehrkräften für Hygienische Stimmerziehung
2–4 Semester
WILLI KEWITSCH — Stimmbildnerin
Berlin-Dahlem - Schorlemer Allee 44 - Tel.: G 6, 2011

PANCHO KOCHEN Bad. Hofopernsänger Stimmbildner
BERLIN-HALENSEE, Katharinenstr. 27 II lks. Tel. J 7 Hochmeister 1893

Magda Lumnitzer-Kühns Konzert-Sängerin
Staatlich anerkannte Gesanglehrerin
Berlin W 15, Bayerische Straße 32, Tel.: 92 63 92

Dirk Magré
Kammersänger — Stimmbildner
Berlin-Schmargendorf, Heiligendammer Str. 4, Ruf H 9, 1187

Paul Mangold Gesangsmeister
Berlin-Tempelhof, Dorfstraße 49, Tel.: G 5, 7474

FRANZ MATZKE
alt-ital. Schule / Stimmbildner / Stimmprüfung kostenl.
Berlin NW 40, Thomasiusstraße 17 — Telefon: 35 48 66

Meta Mehrtens
Stimmbildnerin für Gesang u. Sprache (auch in englisch)
Berlin-Friedenau, Wilhelmshöher Str. 26, Tel.: H 3, 2706

Hertha Mecklenburg
Gesangsausbildung
Berlin-Schöneberg 1, Tempelhofer Str. 8, Tel.: 71 47 34

Gesangstudium Ausbildung für Haus und Beruf
Margarete Neukamm, staatl. anerkannte Lehrerin, Berlin NW 7, Dorotheenstraße 58 - Fernruf: 11, 5707
Schülerkonzerte und Hausmusikabende

BELCANTO
Schönsingen, korrekte Aussprache, kein Geheimnis, sondern Können (Kunst). Fremdsprachen, Englisch, Französisch, Italienisch. Unverbindliche Beratung.
Oestreich, Berlin-Moabit, Levetzowstr. 19b, C 9, 9223

Bühnen- u. Tonfilmerscheinungen
mit guten Stimmen zur modernen Ausbildung gesucht
E. RAU-FLUCKE
BERLIN SW 11, Saarlandstraße 6–8 / Tel.: 19 47 50

Opernstudio Kammersängerin
Aline Sanden
Gesang — Dramatik — Ensemble
Berlin-Charlottenburg 9, Ahornallee 25

ALMA SCHADOW staatl. anerk. Gesangsmeisterin
u. v. a. Lehrerin der Kammersängerinnen Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, unterrichtet
Berlin W 50, Rankestraße 22, II
Telephon: B 4, Bavaria 7839
Heilung von Stimmbandknötchen und Stimm-Lähmungen durch ganz besondere Atem- und Sprechtechnik

BERTHA VON VOSS
Spezialistin für Zwerchfellatmung. Stimmbildnerin
Berlin-Charlottenburg (Knie), Marchstr. 15, Tel.: C 1, 1620

Wilma Willenbücher Assistentin von
Stimmbildnerin / Oper, Konzert Lilly Lehmann
Berlin-Schöneberg, Nymphenburger Str. 4 / Tel.: G 1, 9369

Stimmbildung. Atemtechnik
Koloraturen, Triller
Gesundung kranker Stimmen
Gesangsmeisterin Margarete Ziegler-Bouché
Bln.-Charlottenburg
Kantstraße 102, Tel. C 1, Steinplatz 6195

EDWIN HAAGEN
GESANGSMEISTER · Perfektions-Kurse
BERLIN W 30, Geisbergstraße 34 — Telefon: B 5, 0307

Meisterschule für italienischen Kunstgesang auf Grund langjähriger Studien- und Forscherarbeit mit Maestro Professor Gino SCOLARI, Rom
Im Verl. A. Felix, Leipzig, Karlstr.: „Der deutsche Kunstgesang in Not! / Das Geheimnis des Belcanto!" RM 1.—

Noack-Nordensen
Berlin-Wilmersdorf
Pfalzburgerstr. 32, Tel. H 6, 3919
Stimmbildner, übernimmt gewissenhaft stimml. Kontrolle, beseitigt Hemmungen, steigert die künstlerische Anlage. Erste Beratung kostenfrei.

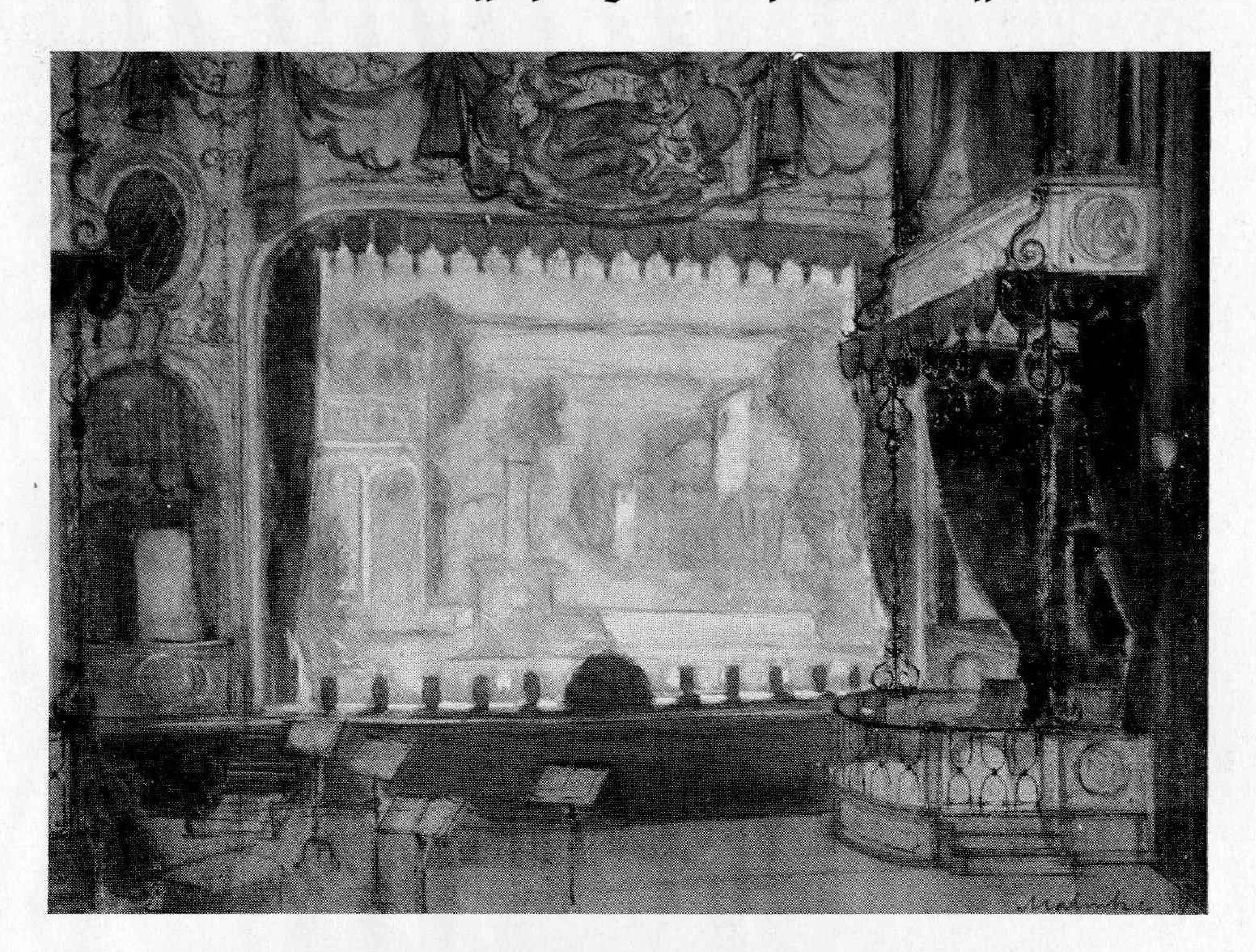
CLEMENS PABELICK Stimmbildner
Unterricht: Berlin-Wilmersdorf, Konstanzer Str. 9, Telephon: J 1, 2396
Privat: Berlin-Zehlendorf, Riemeisterstraße 37, Telephon: H 4, 1973

Wohllaut, Tragfähigkeit, Leichtigkeit der Stimme erziehbar
durch Dr. Wagenmann, Stimmbildner
Berlin-Charlottenburg
Grolmanstraße 30/31 III — — Telefon-Anschluß: J 1, 4024
Man lese die Schrift:
„Umsturz in der Stimmbildung"
Verlag Felix, Leipzig, Karlstraße 20

Cello

Carlth. Preußner
Landhaus Marxgrün, Frankenwald
Meisterkurse und Unterricht auf Grund der physiologischen Gesetzmäßigkeiten des Cellospiels in verschiedenen Städten.
Konzert — Kammermusik

Von der Dresdner Uraufführung von Schoecks „Massimilla Doni"



Im Theater Fenice, Bühnenbild-Entwurf von Adolf Mahnke



Figurinen von E. v. Auenmüller

Genovese (Hirt)

Massimilla

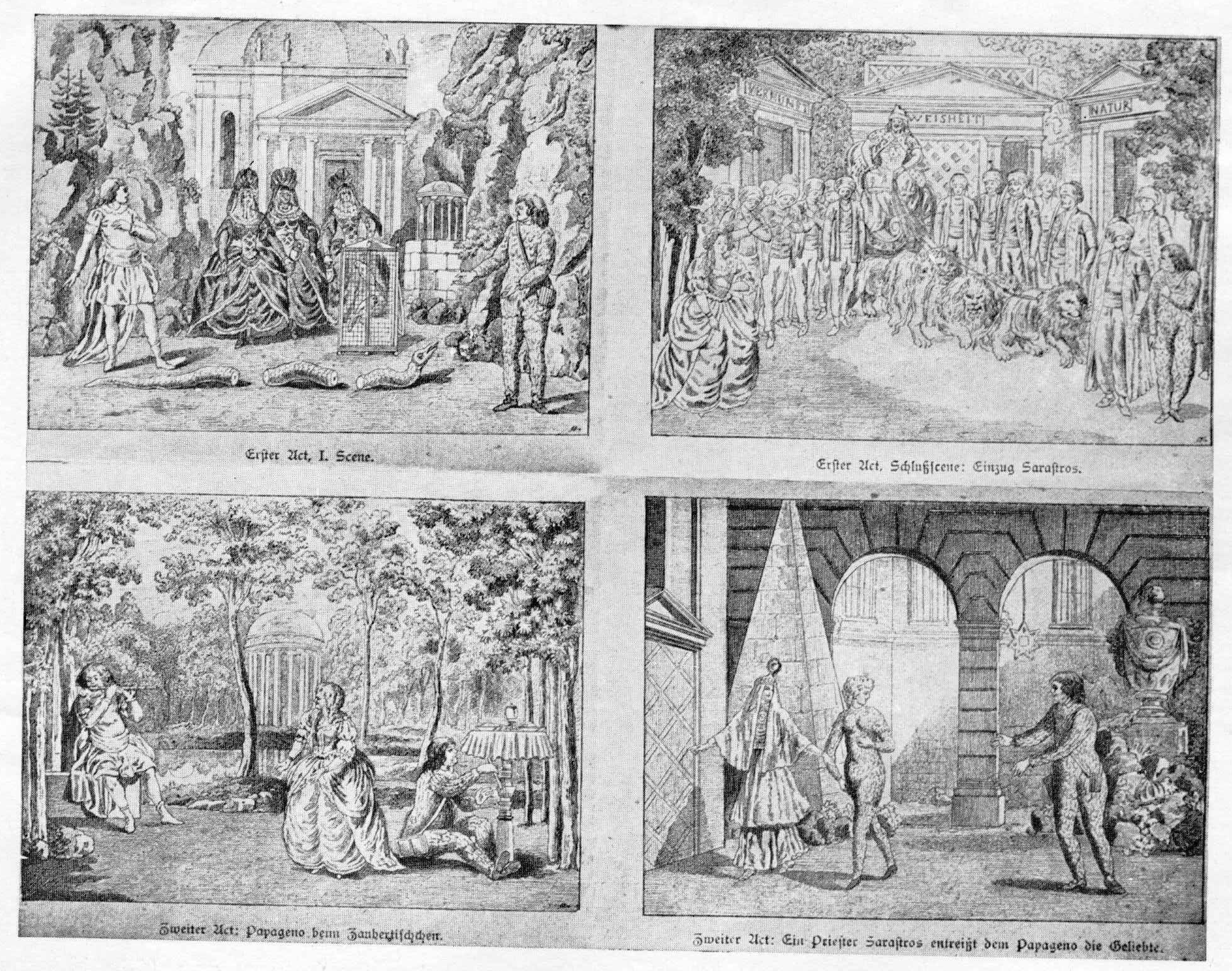
Von der Ausstellung „Das Deutsche Bühnenbild", Berlin 1937

„Die Meistersinger" von Richard Wagner
Bühnenbild-Entwurf von Benno von Arent



„Die Gärtnerin aus Liebe" von Mozart
Bühnenbild-Entwurf von Leo Posetti

Zeitgenössische Entwürfe zu Mozarts „Zauberflöte"



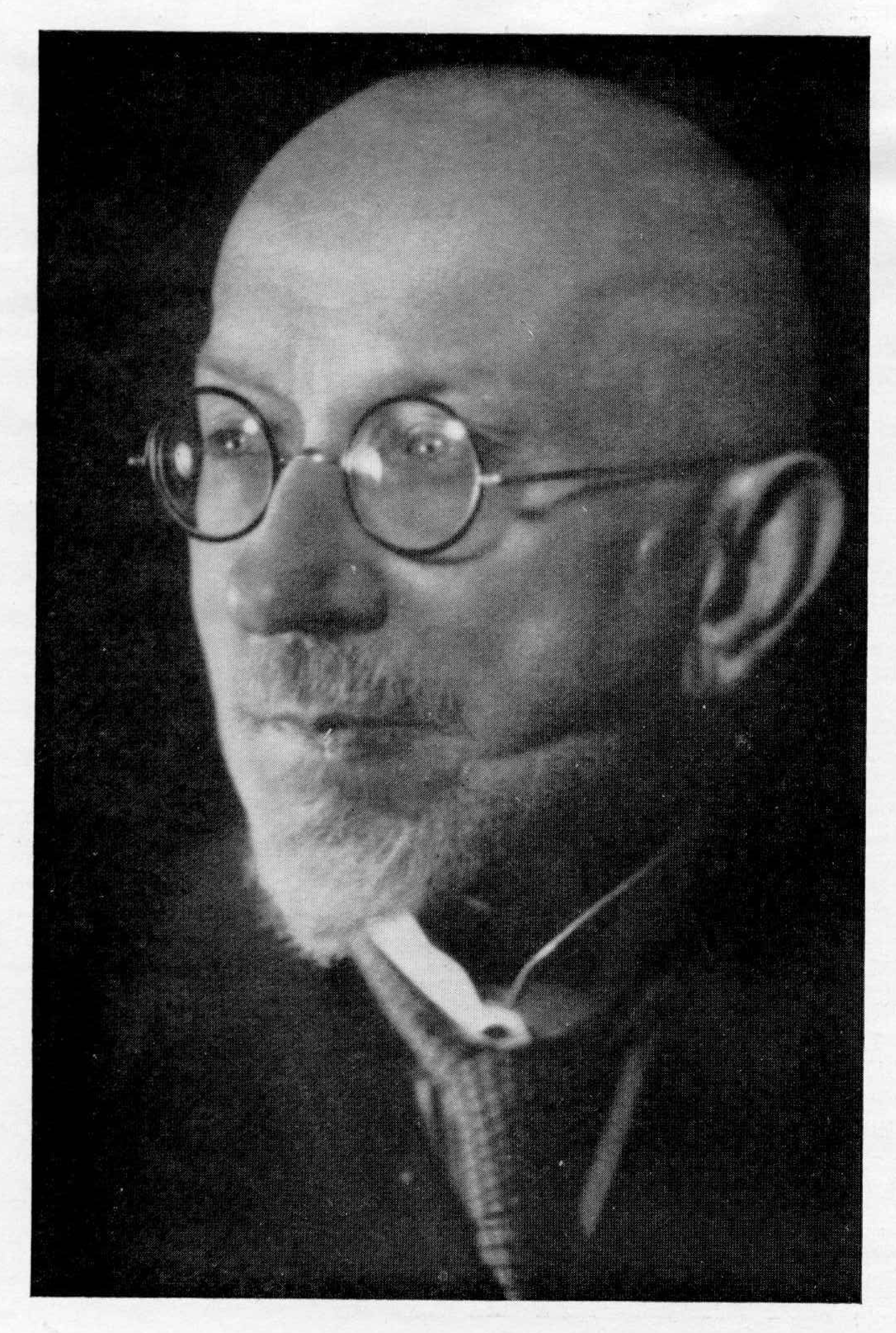
Erster Act, I. Scene.

Erster Act, Schlußscene: Einzug Sarastros.

Zweiter Act: Papageno beym Zaubertischchen.

Zweiter Act: Ein Priester Sarastros entreißt dem Papageno die Geliebte.

Szenische Entwürfe und Figurinen. 1791



Prof. Dr. Wilhelm Altmann
vollendete am 4. April 1937 das 75. Lebensjahr

Max Reger in der Karikatur

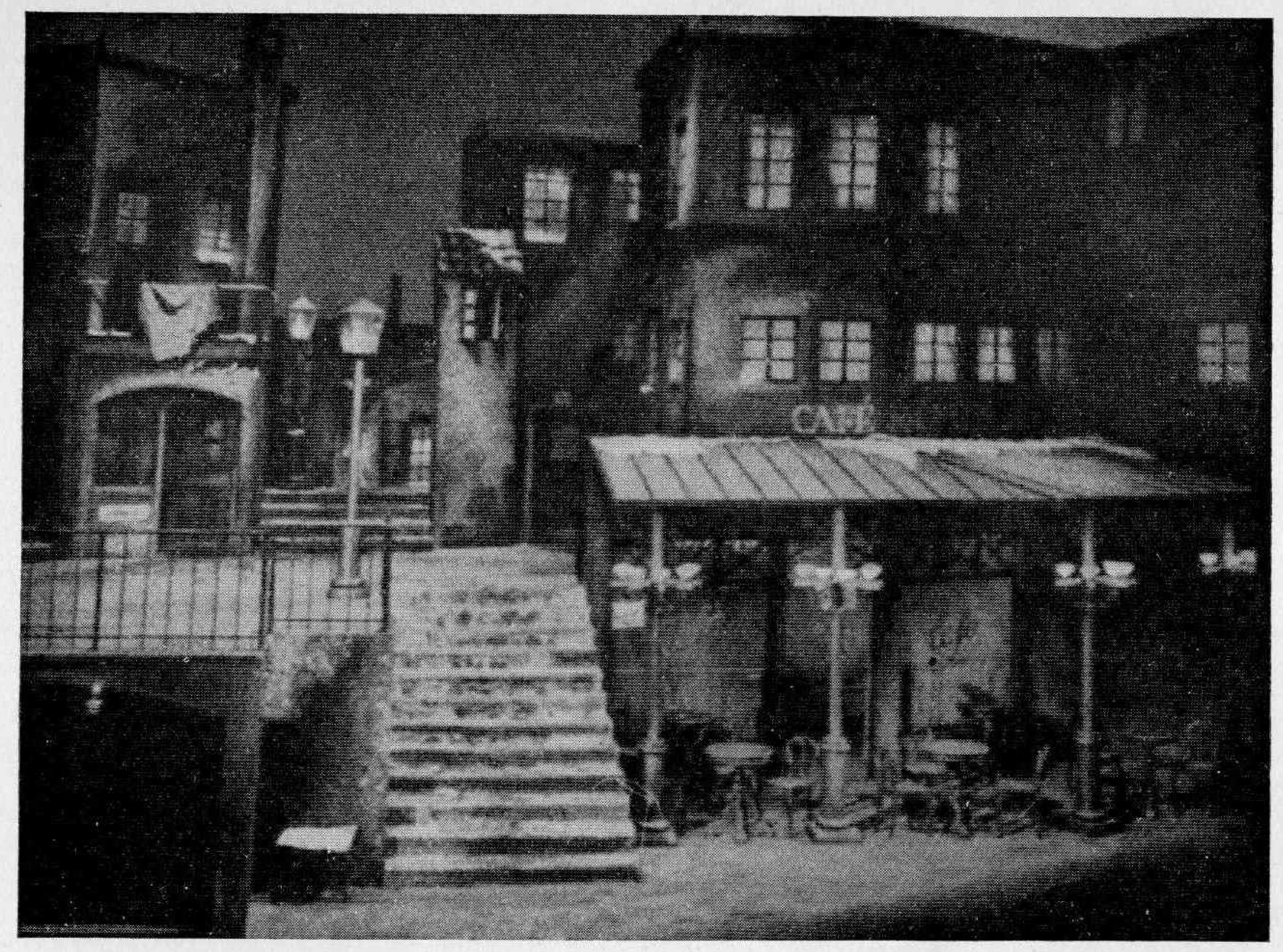
„Meine Dame, unterlassen Sie das Lachen,
das stört mich im Spiel!“

Aus den Karikaturen von Wilh. Thielmann
Verlag N. G. Elwert, Marburg

Sechsmal Puccinis „La Bohème", 2. Bild

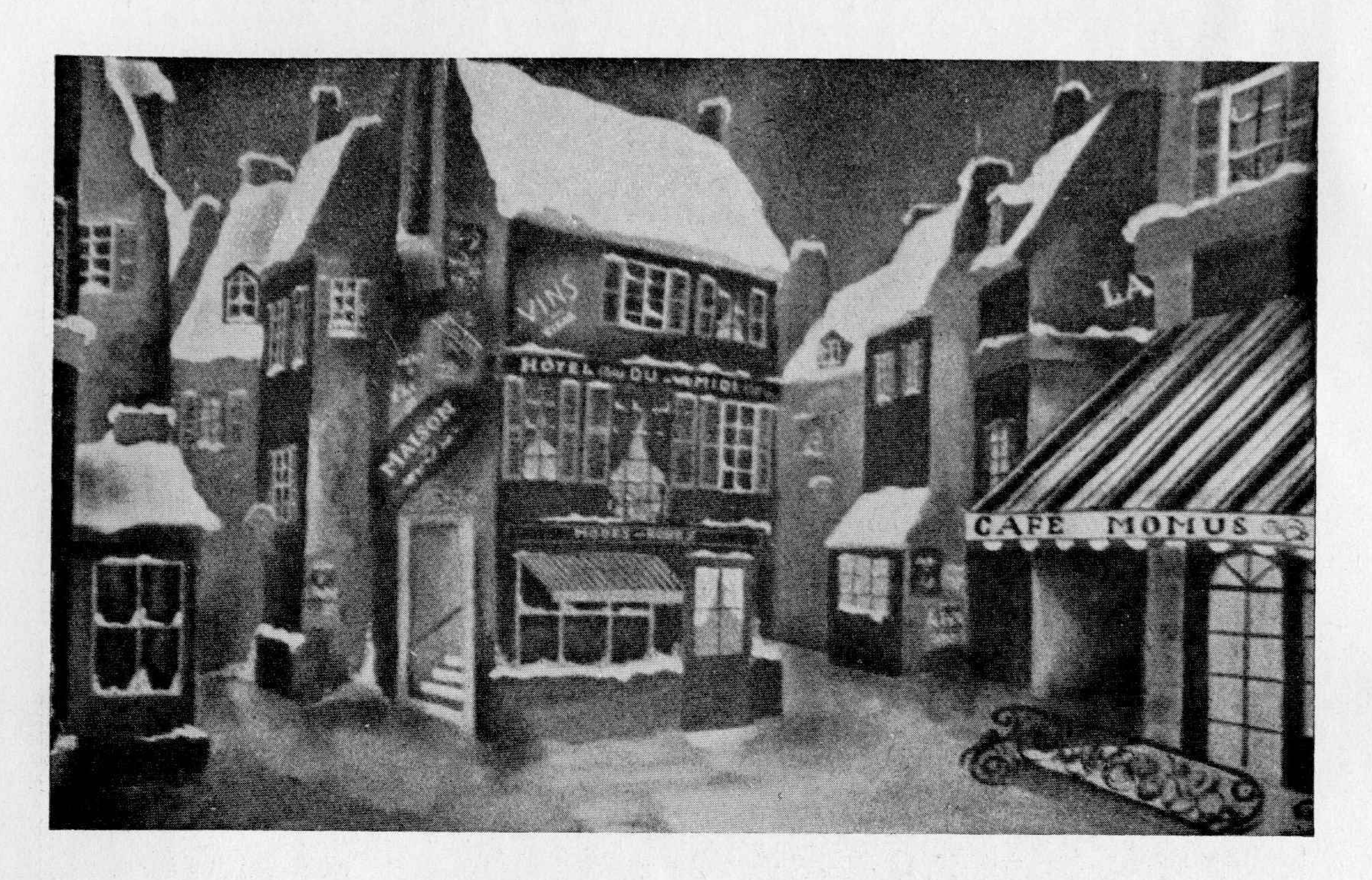


1. Entwurf von Benno von Arent (Berliner Staatsoper)



2. Entwurf von Gerd Richter (Staatsoper Hamburg)

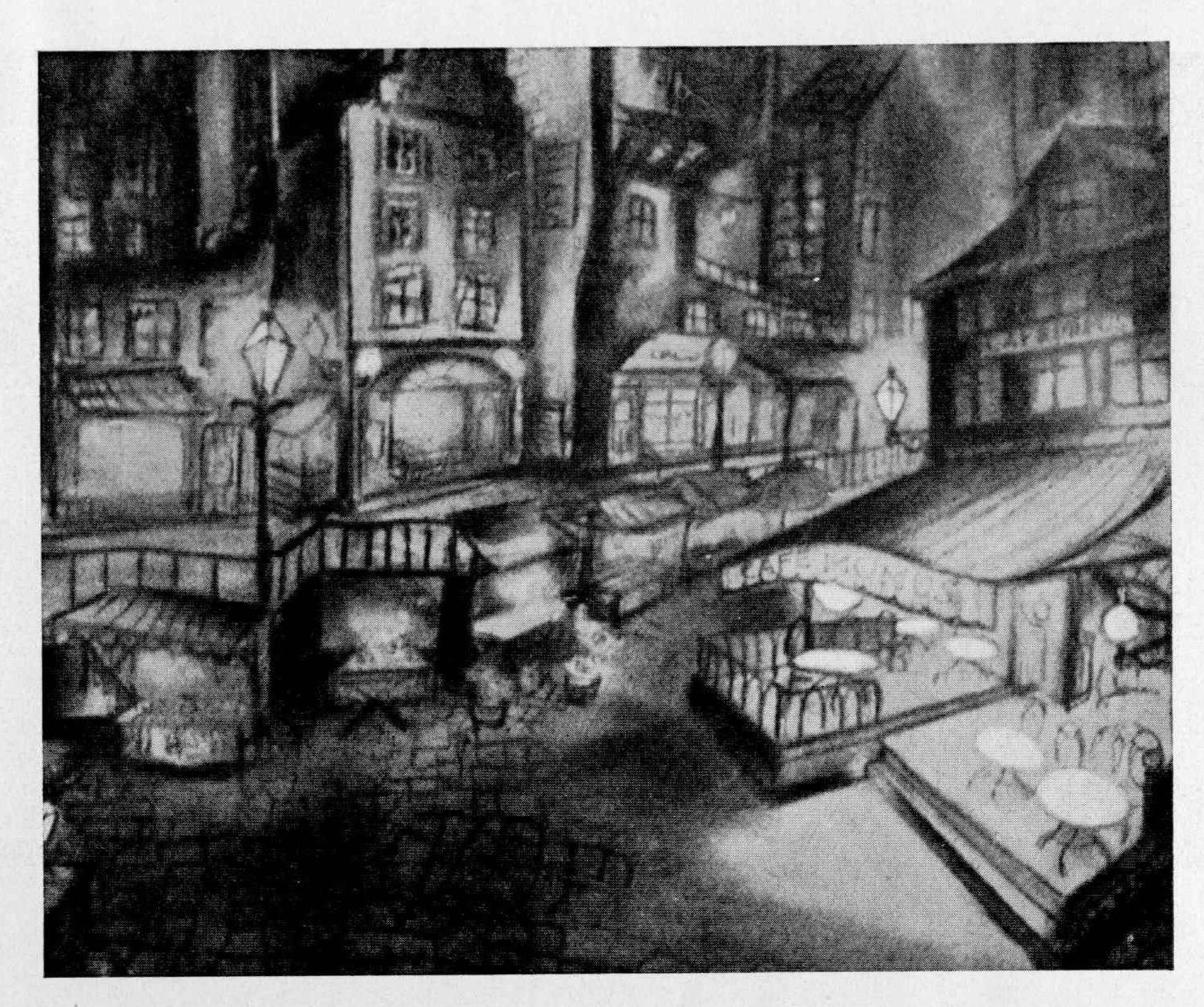
Die Vielgestaltigkeit des deutschen Bühnenbildes wurde bei der Berliner Ausstellung „Das deutsche Bühnenbild" durch Gegenüberstellungen verschiedener Lösungen derselben Aufgabe geschickt gezeigt. Mit freundlicher Genehmigung der Ausstellungsleitung veröffentlichen wir eine solche Bilderfolge.



3. Entwurf von Helene Gliewe (Gladbach-Rheydt)



4. Entwurf von Walter Kubbernuß (Berliner Volksoper)



5. Entwurf von Erich Metzoldt (Städtische Bühnen, Köln)



6. Entwurf von Josef Fenneker (Duisburger Oper)



phot. Kaminski, München

Ermanno Wolf-Ferrari

Komponisten des deutschen Tonkünstlerfestes 1937



Franz Philipp, Karlsruhe — Werner Schrauth, Aachen



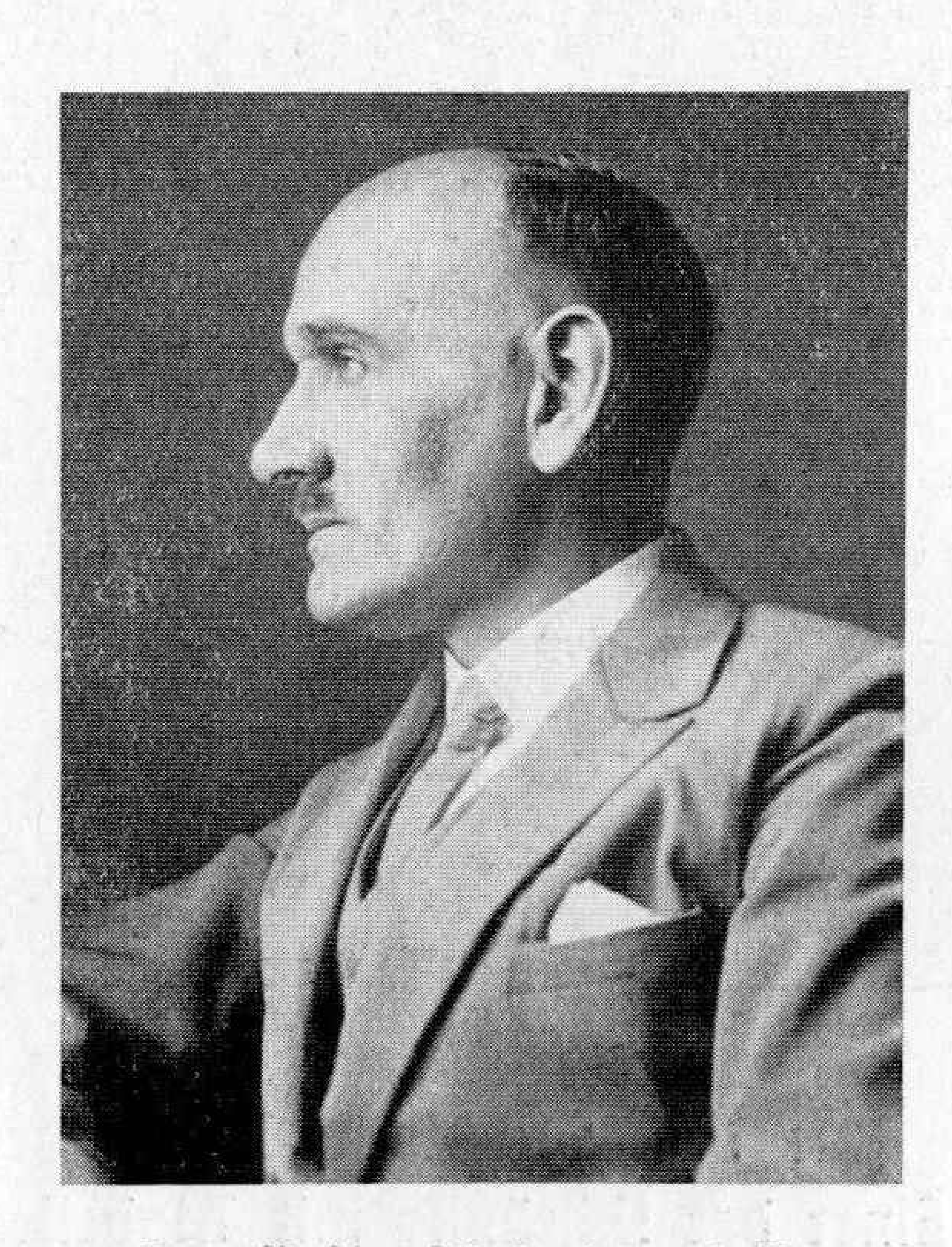
Werner Trenkner, Berlin



Helmut Bräutigam, Leipzig



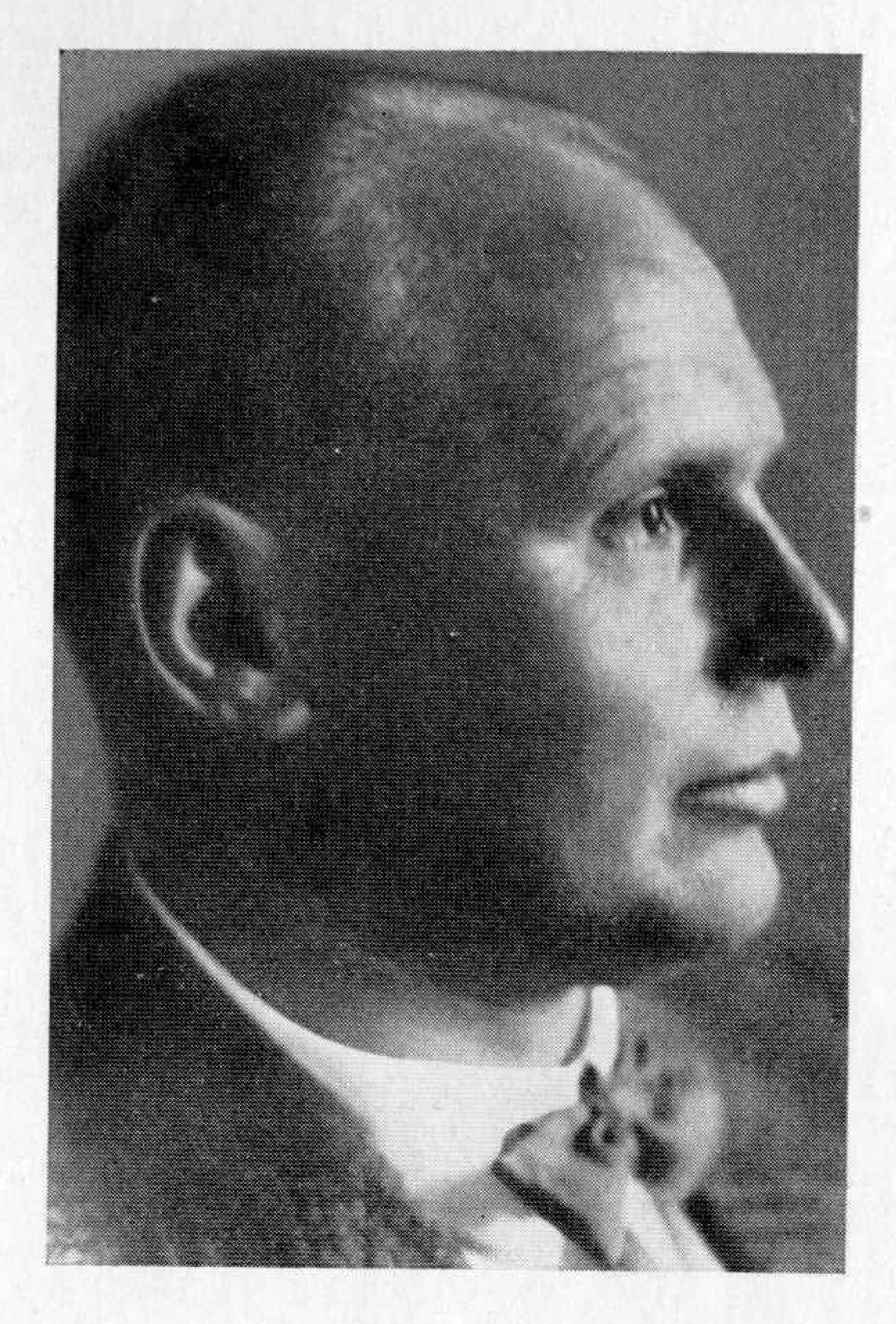
Gerhard Frommel, Münster (Taunus)



Otto Besch, Königsberg i. Pr.

Aufnahmen: „Bildarchiv der Musik"

Komponisten des deutschen Tonkünstlerfestes 1937



Adolf Pfanner, München



Gustav Geierhaas, München



Karl Marx, München



Aufnahme: „Bildarchiv der Musik"

Aus dem Stradivari-Raum des Städtischen Museums in Cremona
Einer der Schränke mit Modellen und Zeichnungen Anton Stradivaris

Titelblätter zu zeitgenössischen Drucken von Opern Rossinis



Il Matrimonio per Cambiale

FARSA IN UN ATTO DAL SG.r M.o

ROSSINI

ridotto per il Cembalo solo da

M. I. LEIDESDORF.

Proprietà degli Editori.

Vienna publicato da Sauer & Leidesdorf Kärnthnerstraße N.o 941.



La Gazza ladra

OPERA SERIA IN DUE ATTI MUSICA DEL SIG.r MAESTRO

ROSSINI

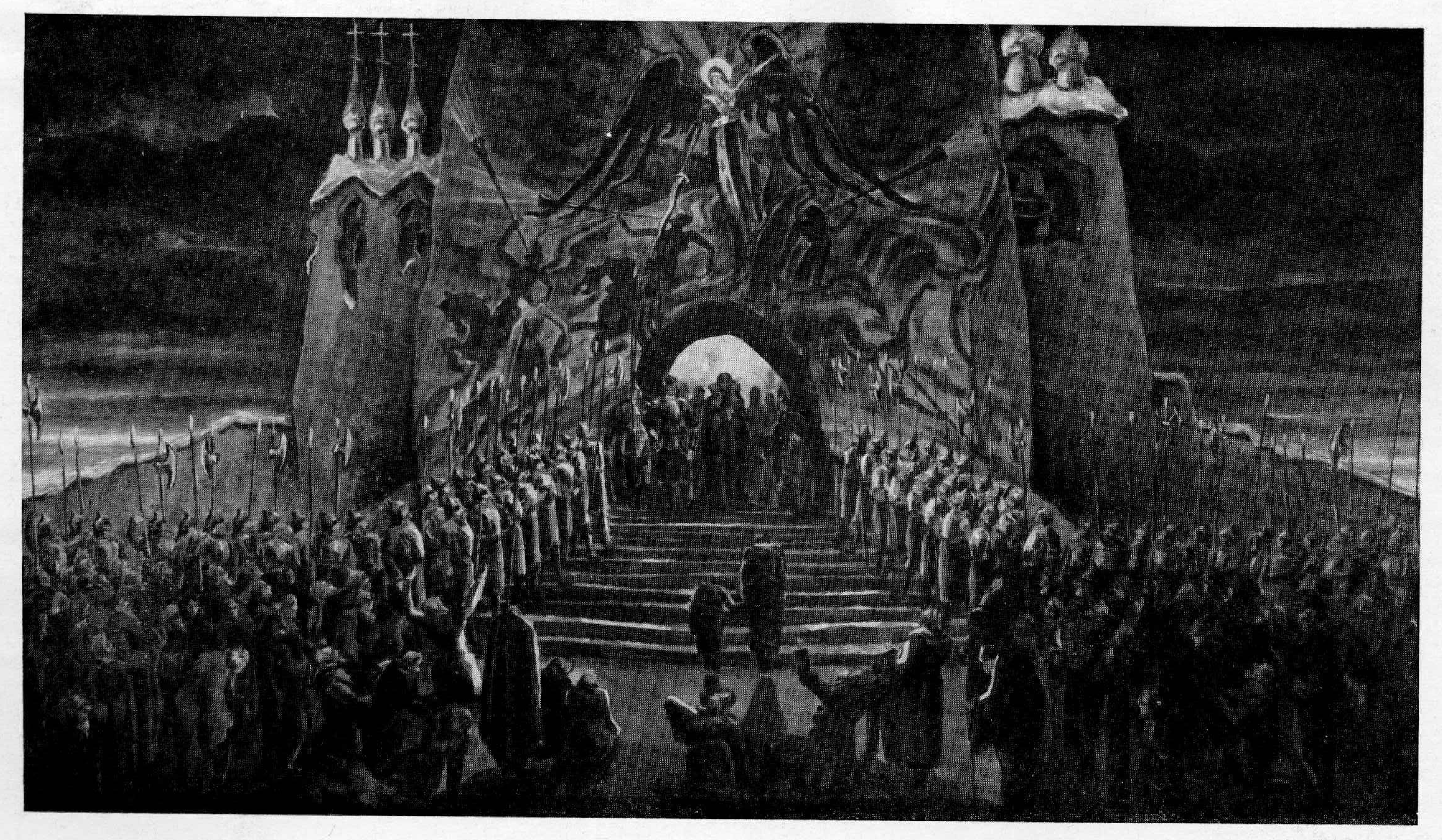
ridota per il Cembalò solo.

Proprietà degli Editori.

Neu verbesserte und vermehrte Original Ausgabe.

Vienna Publicato da Sauer & Leidesdorf. Kärntnerstraße N.o 941.

Von der Erstaufführung der Berliner Staatsoper:

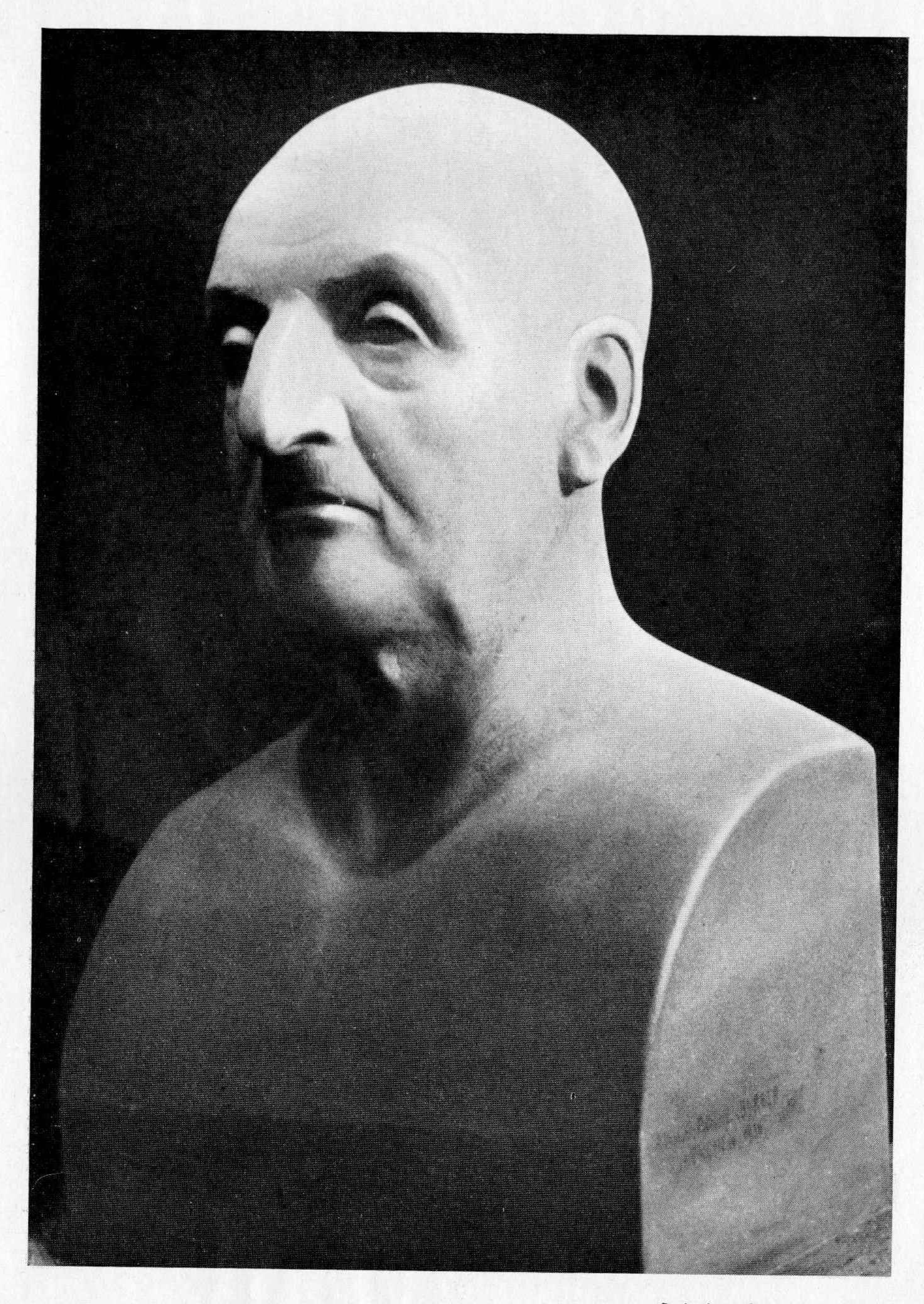


Aus „Blätter der Staatsoper", Berlin

Entwurf zu Rimsky-Korssakows „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch" von W. Nowikow

Inszenierung: Gielen

Dritter Aufzug. Erstes Bild: Groß-Kitesch



Aufnahme Seiling-Mittelstaedt

Die Marmorbüste Anton Bruckners — geschaffen von dem Münchner Bildhauer Adolf Rothenburger — die in einem feierlichen Staatsakt in Anwesenheit des Führers in der Walhalla bei Regensburg aufgestellt wurde. Bruckner ist der erste Deutsche, der im Neuen Deutschland dieser Ehrung würdig befunden wurde.



Aufnahme Urach, Tokio

Professor August Junker dirigiert das Orchester und den Chor der Musashino-Musikakademie in Tokio.

(Zu unserem Artikel über den verdienten Vorkämpfer für deutsche Musik in Japan.)

Dreimanualiges Cembalo von Cristofori, Florenz, 1703

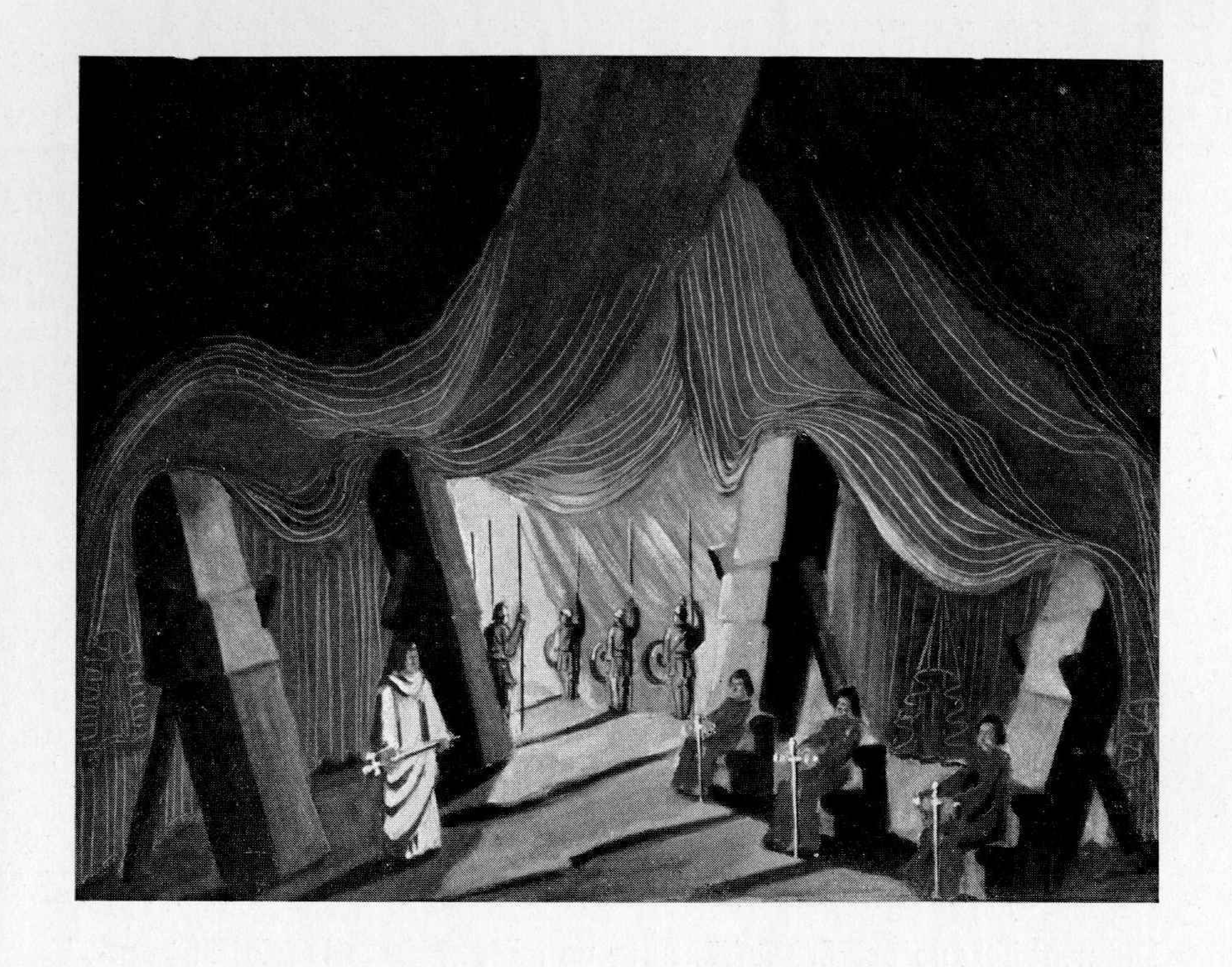
Aus dem „Musikhistorischen Museum Neupert", Nürnberg

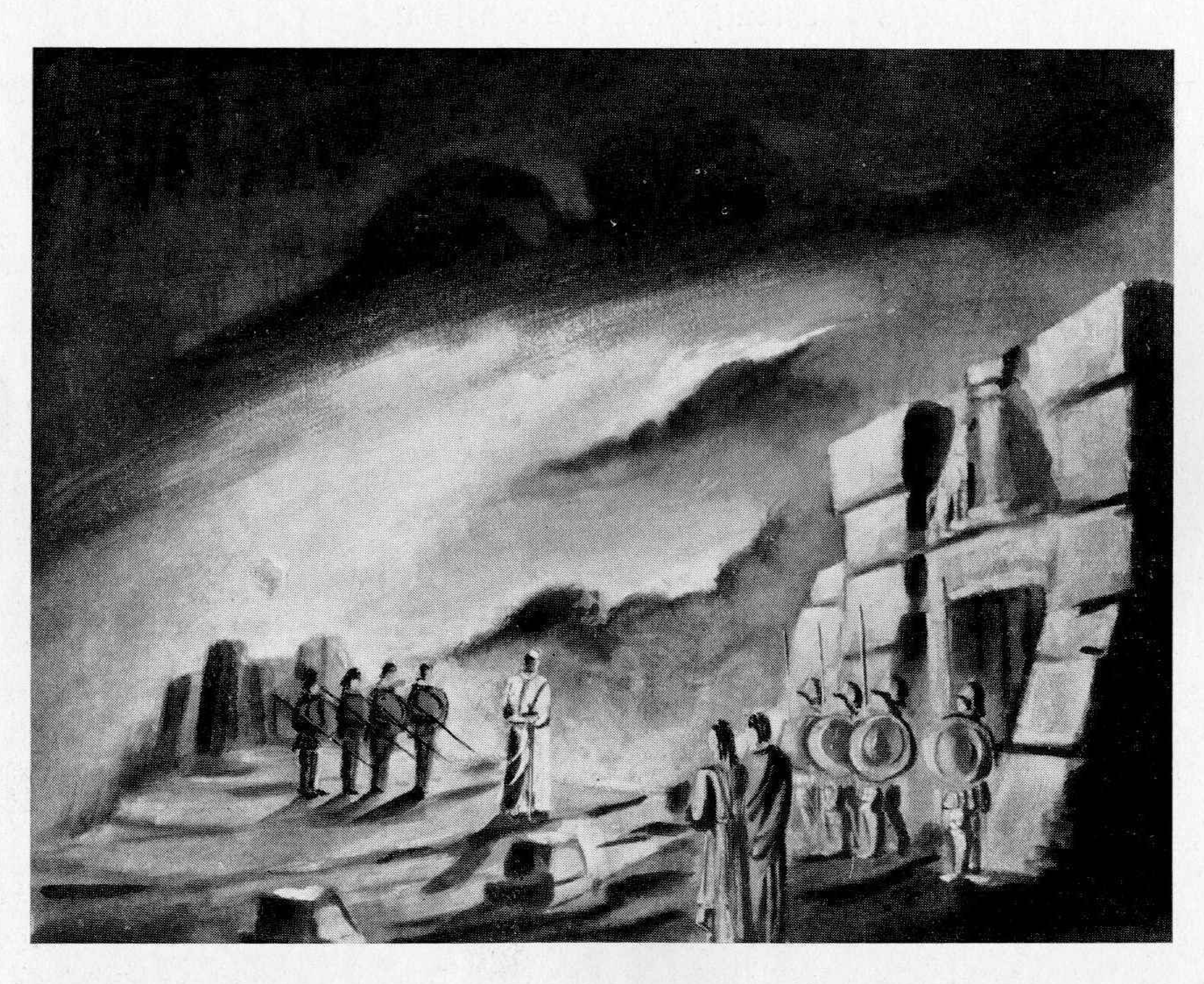
Neuer Gestaltungswille im Bühnenbild der deutschen Operntheater



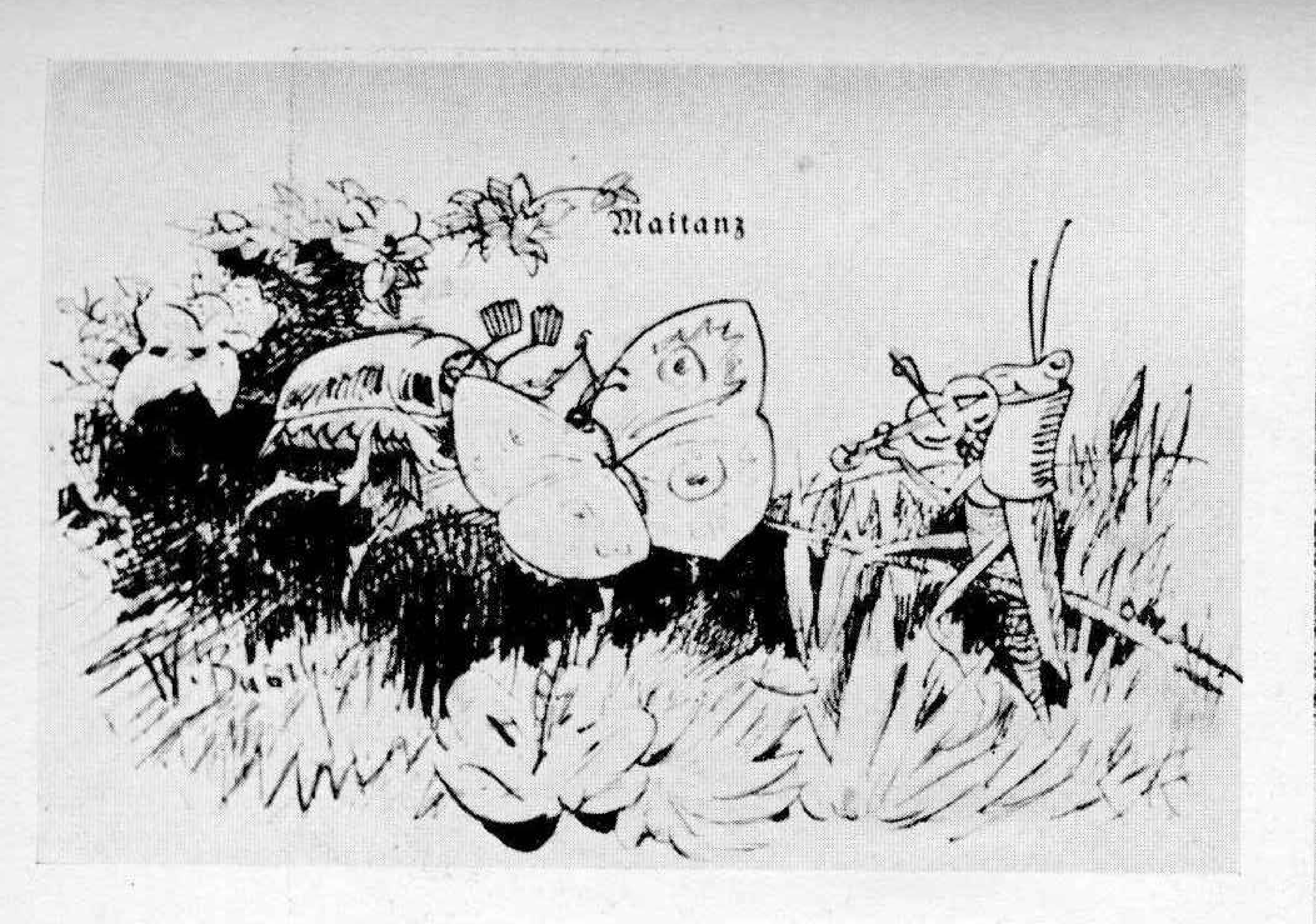
Bühnenbild aus der Erstaufführung von Wolff-Ferraris „Il Campiello"
im Deutschen Opernhaus Berlin
Entwurf von Benno von Arent

„Fidelio" in Gera. Das Schlußbild der von Intendant Friedrich Siems gestalteten Neueinstudierung im Reußischen Theater





Im Düsseldorfer Opernhaus erlebte Händels Oper „Radamisto" eine Auferstehung.
Die Bühnenbilder schuf Paul Walter. Die Spielleitung hatte Hubert Franz.



1.



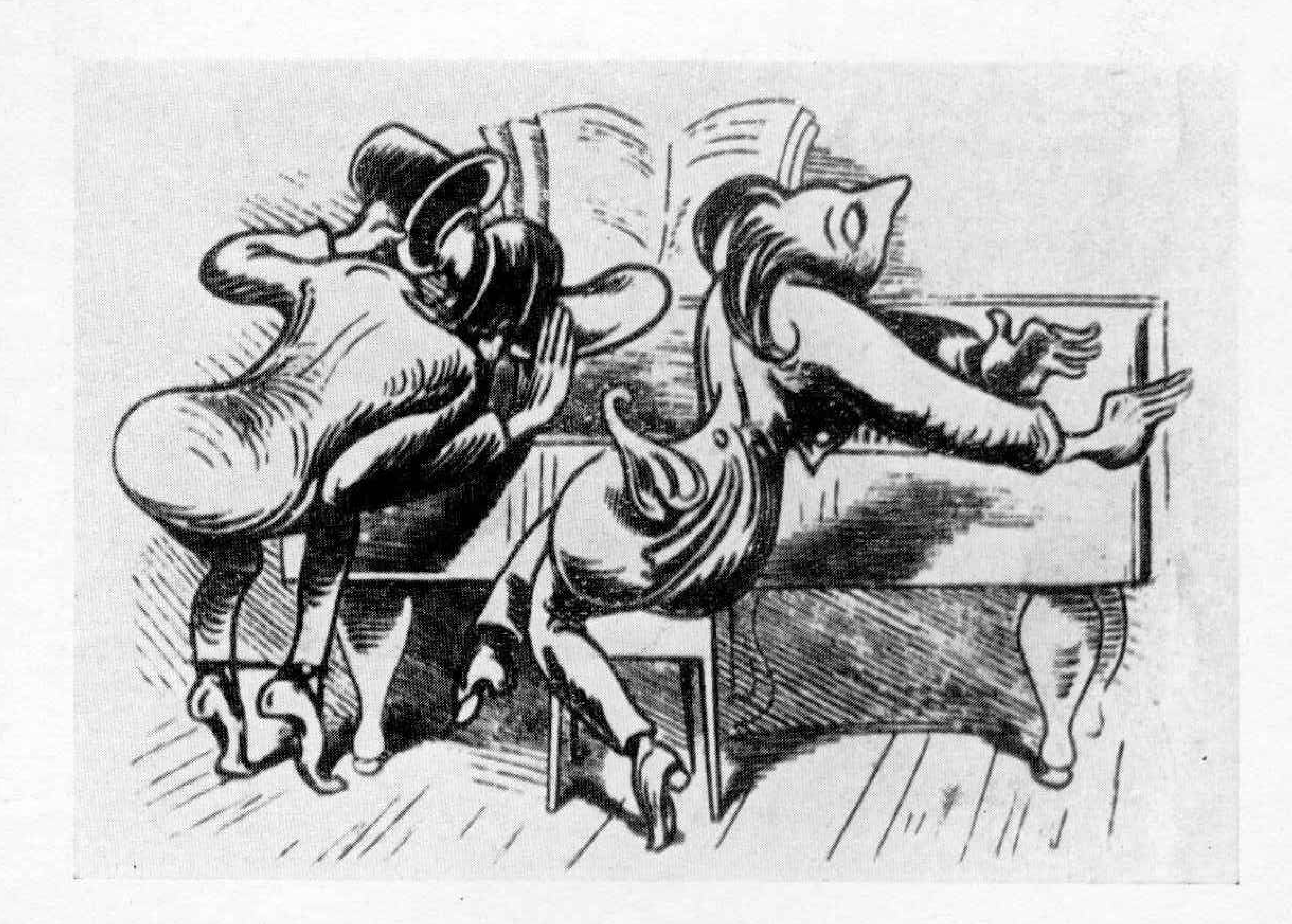
2.




3.



4.



5.

1. Maitanz, nach der Faksimile-Ausgabe von „Hernach" von Wilh. Busch. 2. Wilh. Busch, der Kompositeur am Morgen (Krempelsetzer, der Freund von Busch, in Karikatur von Busch).
3. Wilh. Busch, Die feindlichen Nachbarn „Maler und Musikus". 4. Wilh. Busch, Der Virtuose „Finale furioso". 5. Wilh. Busch, Der Virtuose „Smorzando" (gedruckte Luxusausgabe). (Photos Dangers.)

Aus der Arbeit deutscher Opernbühnen



Zwei Bühnenbilder von der Essener Einstudierung des „Corregidors" von Hugo Wolf
Bühnenbild: Ernst Rufer; Inszenierung: Wolf Völker



Aufnahme: Lucie Giesinger, Darmstadt

Hessisches Landestheater Darmstadt: „Der Diener zweier Herren" von Arthur Kusterer
Inszenierung: Bruno Heyn-Büttner



Aufnahme: Pressephoto M. Knauer, Düsseldorf

Von der Düsseldorfer Aufführung der „Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Goetz
im Rahmen der Reichstheaterfestwoche



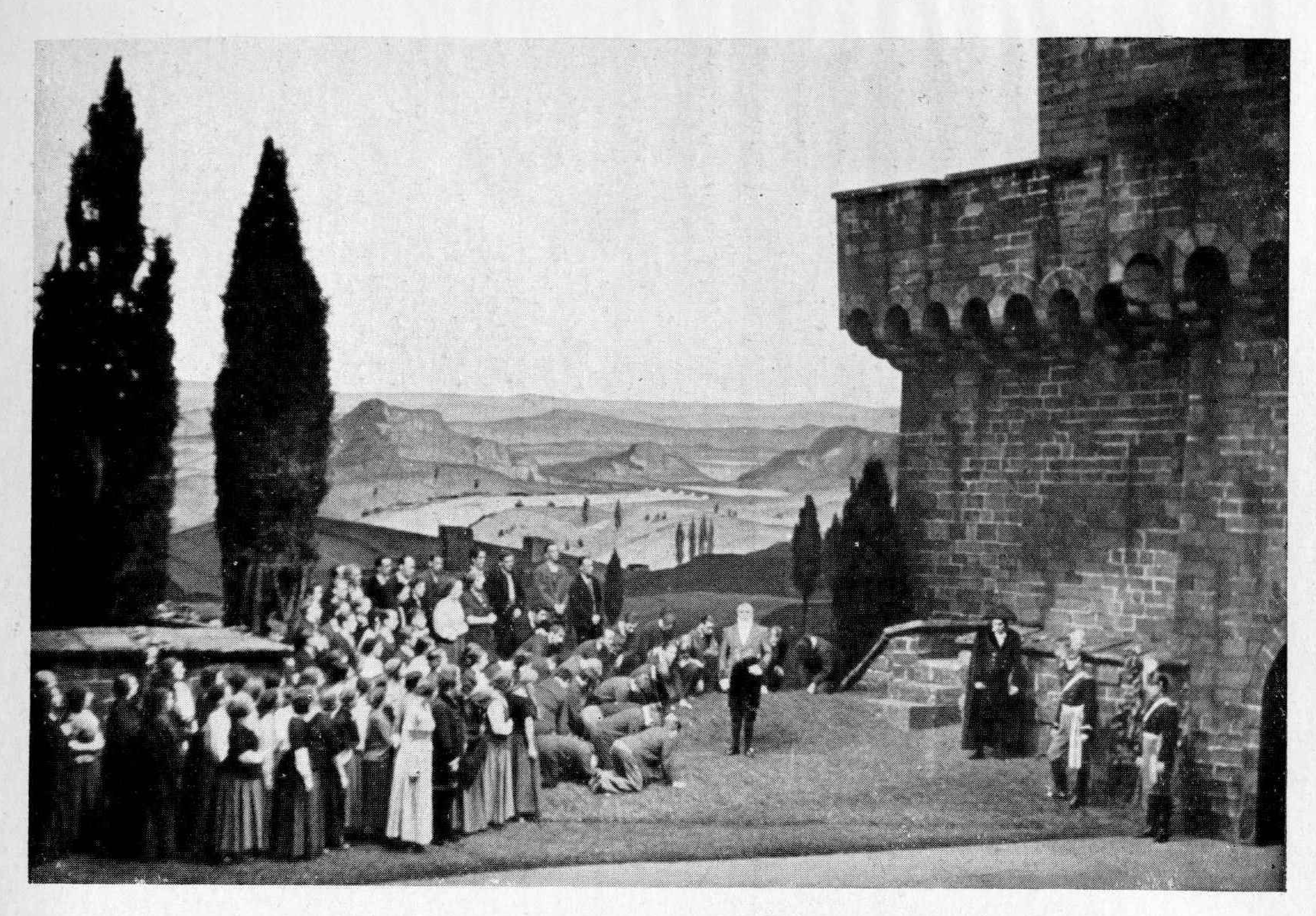
Privataufnahme

Prof. Dr. Gustav Friedrich Schmidt,
München, Komponist u. Musikgelehrter



Zeitgenössischer Druck des Titelblattes von Rossinis Jugendoper „Inganno Felice"
(Klavierauszug)

Aus der Arbeit deutscher Opernbühnen



Hamburgische Staatsoper: Fidelio, Schlußbild
Inszenierung Heinrich K. Strohm, Bühnenbild Wilhelm Reinking

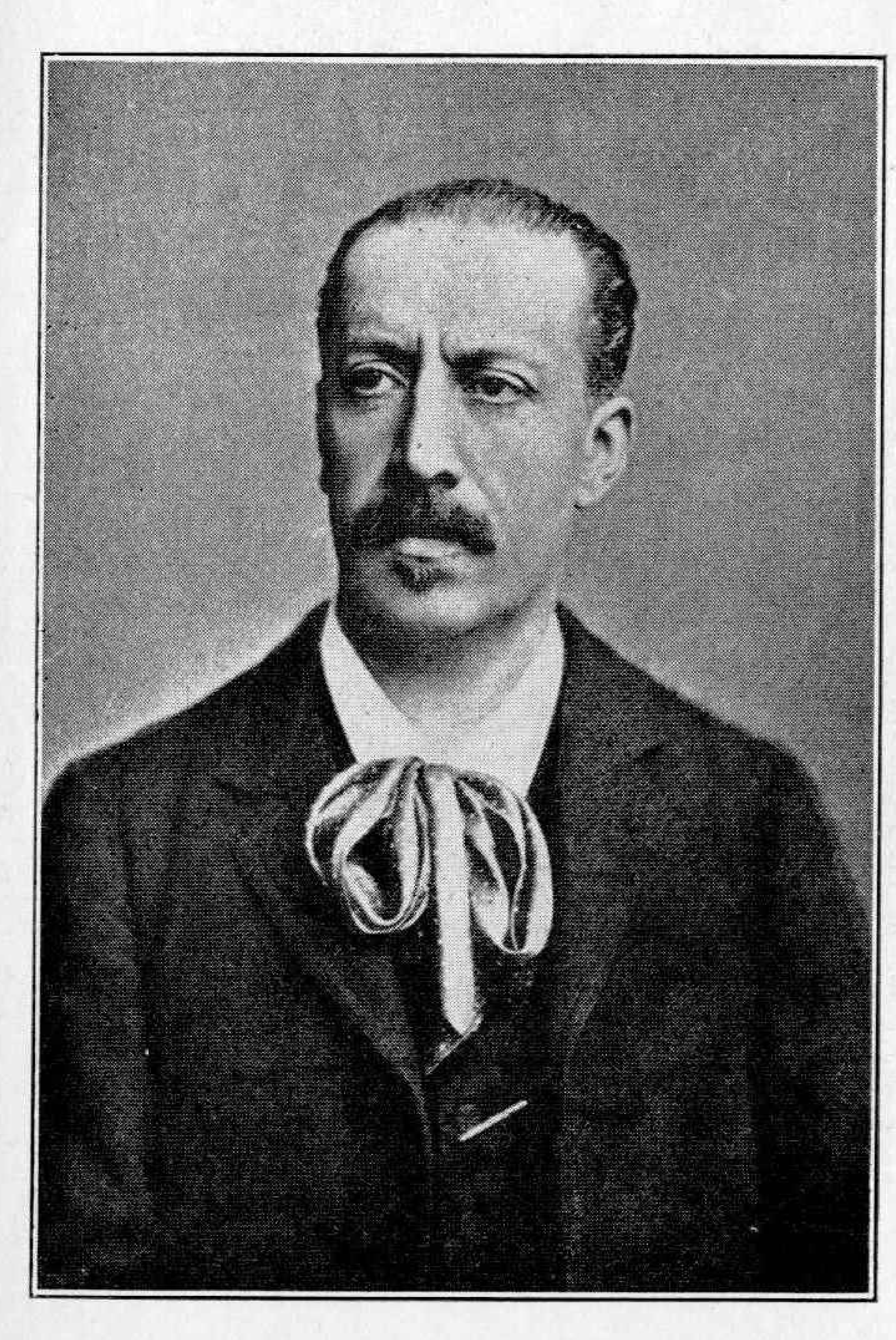
Hamburgische Staatsoper: Der Barbier von Sevilla
Inszenierung Rudolf Zindler, Bühnenbild Gerd Richter

Aus der Arbeit deutscher Opernbühnen

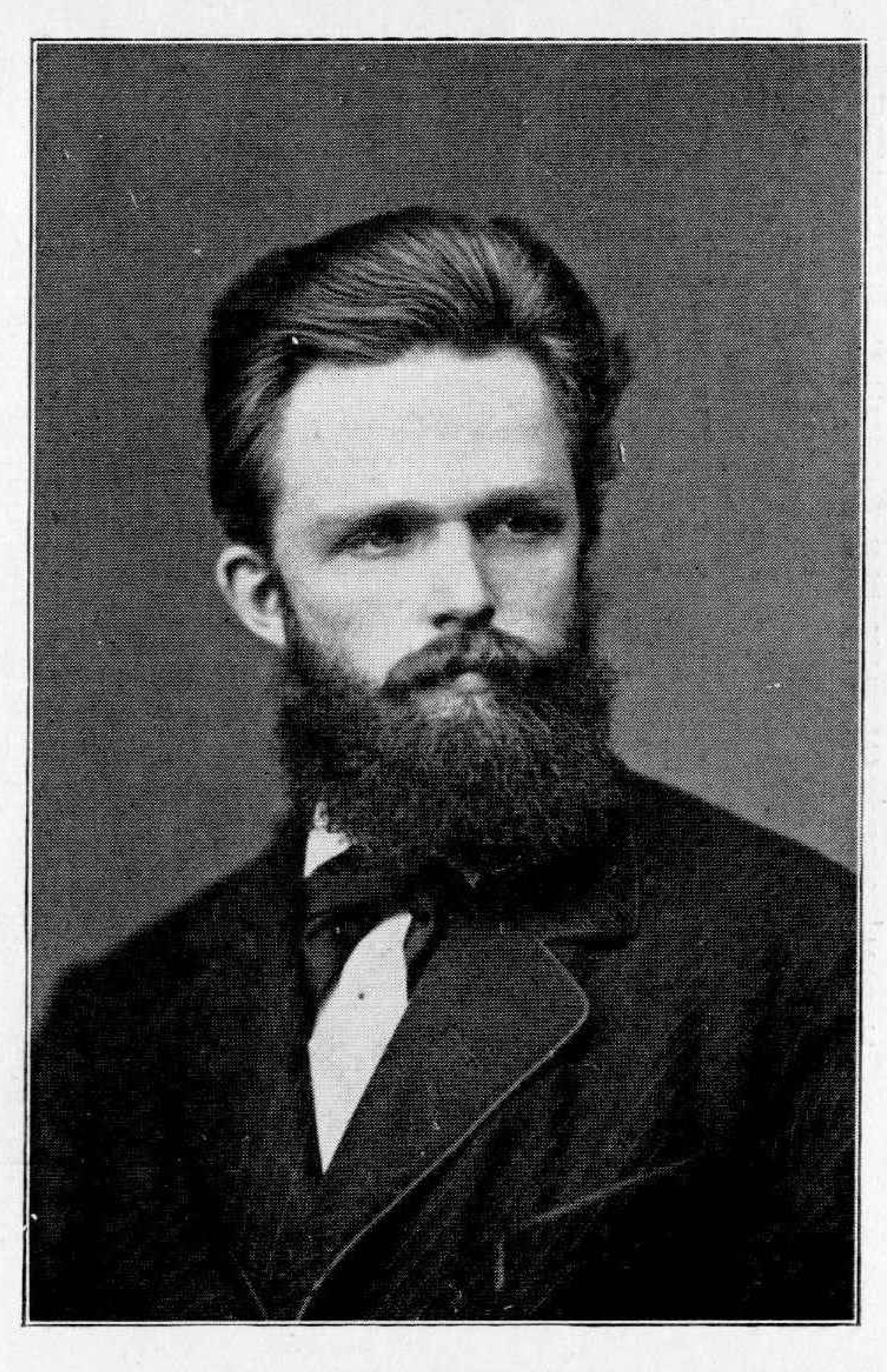
Hamburgische Staatsoper: Petruschka
Inszenierung Helga Swedlund, Bühnenbild Gerd Richter

Hamburgische Staatsoper: Schwarzer Peter, Märchenoper von Norbert Schultze

Claude Debussy



Charles Marie Widor,
der kürzlich verstorbene französische Komponist



Martin Plüddemann
(Zu dem Artikel von Valentin Ludwig)



Aufnahme: Th. Alfr. Hahn, Chemnitz

Ludwig Leschetizky
(Zu unserem Aufsatz über den Chemnitzer Generalmusikdirektor)



Bildarchiv „Die Musik"

Blick in die Instrumentensammlung der Stadtkapelle Artern
(Zu dem Aufsatz von Kurt Herbst)